رحلة الرّواية عند محمد جلال

بقلم

شوقى بدر يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٨

الإخراج الفنى : سهير معطى شنودة

رحلة الرواية عند محمد جلال

توطئه :

منذ أن بدأت الرواية العربية رحلتها فى دروب الساحة الأدبية وكثير من تجاربها الفنية تتأرجح بين الصيغ المعاصرة المستمدة مما تفرزه الطاقات الخلاقة للإبداع الروائى المواكب لحركة المجتمع ، وكذا من تلك الصيغ التى ترد إلينا من حركات المجتمعات الأخرى المؤثرة فى حركة الإبداع الروائى والقصصى والشعرى على خريطة الابداع العربى . وقد استمدت الأشكال الروائية التى ظهرت على الساحة الأدبية العربية منذ أن طلع علينا رفاعة الطهطاوى بأول جنين روائى سنة ١٨٦٧ وهو « وقائع تلماك » وحتى ظهور الشكل الفنى الذى أتفق على تسميته بالعمل الروائى الفنى على يد الدكتور محمد حسين هيكل سنة ١٩١٤ وهو « زينب » استمدت هذه الأشكال مراحل تطورها من روافد كثيرة اضطلع بها

نفر غير قليل من الأدباء متباينى المشارب ومختلفى الاتجاهات سواء عن طريق الأعمال التى ترجمت من الآداب العالمية أو عن طريق حركة التعريب التى ظهرت خلال تلك الفترة أو عن طريق حركة التأليف التى تبلورت تدريجيا بهذه المؤلفات الرائدة حتى أتخذت شكلها المعاصر التى تميزت به الرواية العربية الآن .

كذلك فقد كان لحركة المد والجذر للرواية العربية على نفس الساحة تأثير كبير فى تطور الشكل الروائى وتطور المضمون المصبوب فى وعاء هذا الشكل مما أثرى رحلة الرواية بتيارات كثيرة اتخذت سبيلها فى أطر الروايات الترفيهية التى تهدف إلى تقديم ألوان الترفيه والتسلية والروايات التعليمية التى تبغى توصيل بعض المعارف التاريخية والوعظية ، والرواية السياسية التى ترصد عن طريق الفن مقومات الأمة من اقتصاد واجتماع وصراع ضد التيارات الثابتة والمتحركة فى حركة ديناميكية مستمرة ، كذلك الرواية الفلسفية والسيكولوجية التى تبحث وراء أزمات الانسان وانسحاقه ، وحقيقته الوجودية والعدمية ، الى آخر ما وصلت إليه أنماط الرواية العربية فى رحلتها الطويلة مثل روايات أدب الخيال العلمى التى تقوم بنيته ومعاره على أسس من الحقائق العلمية والتكنولوجية وهو ما يسمى بأدب المستقبل . وقد كان لتلك الحصيلة الوفيرة من الروايات والتى وضعت لها بعض الببليوجرافيات والفهارس المتخصصة[1] (الرواية المصرية منذ ظهورها ١٨٦٧ إلى ١٩٦٩) الذى أعده د . صبرى حافظ ، والذى أعقبه واستكمله ببليوجرافيا الرواية العربية (١٨٧٠ – ١٩٨٠)[2] كذلك (ببليوجرافيا الرواية العربية فى مصر ١٨٨٢ – ١٩٧٤) الذى أعده الدكتور طه وادى[3] وهو رصد كيفى للرواية الفنية الذى توخى فيه الراصد إلى حد كبير مدلول الرواية

الفنية ، وكذا (فهرس الروايات العربية التى ظهرت فى مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨)[٤] الذى أعده الدكتور عبد المحسن طه بدر وهو رصد تصنيفى للروايات التعليمية وروايات التسلية والترفيه والروايات الفنية حتى عام ١٩٣٨ . وقد صاحب هذه الرحلة فى تاريخ أدب الرواية رحلة الإبداع النقدى لهذا النوع من الآداب واكب فيها النقد رحلة الرواية منذ أن بدأت مسارها فى اتجاه الضوء[٥] . وقد وضع هذا الرصد المتميز الدكتور أحمد إبراهيم الهوارى كدليل لنقد الرواية خلال الفترة من ١٨٨٠ حتى ١٩٧٠ وهو رصد للحركة النقدية التى واكبت حركة الإبداع الروائى خلال قرابة مائة عام . والمستعرض لهذا الرصد الابداعى والنقدى يستطيع أن يلمس مدى الجهد الكبير الذى قطعته رحلة الرواية العربية منذ ظهورها وحتى نضوجها على يد هذه الكوكبة من المبدعين الذين أختطوا لها سبل انتشارها ورواجها . ولقد ضاعفت حركة اضطراد الرواية فى مصر من مسئولية حركة النقد وظهرت التيارات العالمية فى صلب الرواية المصرية من مذاهب وتكنيك وأساليب (الرواية الشكلية - الرواية الصوتية - الرواية الفلسفية) كما ظهرت تأثيرات حركات النقد العالمية (المستقبلية - البنيوية - الاسلوبية) واعتمدت رحلة الرواية العربية فى مسارها العام على تلك الرحلات التى مارس تجربتها ومغامراتها الإبداعية كل مبدع على حدة مكونين معاً هذه القافلة الكبيرة فى رحلة الرواية العربية . فمنذ مرحلة التمهيد والتجريب التى بدأت على يد مبارك وعائشة التيمورية وجرجى زيدان ولبيبة هاشم وأحمد شوقى ومحمد لطفى جمعة والمويلحى ومحمود طاهر حقى وحافظ إبراهيم حتى المرحلة الفنية التى استقرت فيها الرواية على نمطها الفنى المتعارف عليه بدءاً بأعمال هيكل (زينب) وعيسى عبيد وفريد أبو حديد ومحمود تيمور

والحكيم والمازنى وطه حسين ومحمود طاهر لاشين والعقاد ونجيب محفوظ وعصام الدين حفنى ناصف وعادل كامل والسحار ويحيى حقى وباكثير وعبدالحليم عبدالله وسعيد العريان والسباعى حتى شارفت الرحلة الروائية بداية القرن العشرين فظهرت أعمال جيل الوسط من مبدعى الرواية كاحسان والشرقاوى وحسن محمود وثروت أباظة وأمين ريان وفتحى غانم وأمين يوسف غراب ومصطفى محمود وعبدالمنعم الصاوى إلى أن شارفت رحلة الرواية حدود جيل الستينيات فظهرت أسماء سرعان ما أنارت سماء الرواية بالضوء إنطلاقاً من محاولاتها الجادة البدء من حيث انتهى الآخرون فى هذه الرحلة الرحبة فكان يوسف إدريس وصالح مرسى ومحمود دياب وضياء الشرقاوى وأبو المعاطى أبو النجا وسعد مكاوى وفتحى سلامة وعبدالحكيم قاسم ويوسف القعيد وجمال الغيطانى ومحمد الحديدى وغالب هلسا وسليمان فياض وعبدالوهاب الأسوانى ومجيد طوبيا وإبراهيم عبدالحليم ومحمد جلال وغيرهم ممن ساروا فى قافلة الرواية حتى وصلت إلى مرحلة النضج الفنى الحديث . هذا وقد عاصرت حركة تطور الرواية العربية فى مصر كثيراً من الأحداث الذى كان لها تأثيرها على المجتمع وتجسيد لعوالم الأدب كلها ، وذلك بدءًا بالأحداث السياسية (دخول الانجليز مصر ـ الحركات الاستقلالية المختلفة ـ الحربان العالميتان الأولى والثانية ـ يوليو ١٩٥٢ نكسة ١٩٦٧ ـ انتصار أكتوبر ١٩٧٣) ونستطيع ونحن نعيش عوالم الرواية عند مبدعيها أن نجد الاتجاهات التاريخية الرومانسية والواقعية بأنواعها تقليدية ونقدية واشتراكية وكذا الاتجاهات النفسية والسيكولوجية والتحليلية وغيرها من المذاهب والاتجاهات التى صاحبت حركة تطور الفن والأدب . كذلك نستطيع ونحن نقتحم أى عالم روائى أن نجد أن صاحبه قد أخذ بنصيب

من كل هذه الاتجاهات ، هذا إذا كان صاحب هذا العالم من الروائيين المثابرين الجادين الذين لم يضلوا السبيل بل بالعكس واصلوا رحلتهم الإبداعية دونما كلل ولا ملل واضعين نصب أعينهم الطريق الطويل الذى يجب أن يسيروا فيه مؤصلين عالمهم ومحققين ذاتهم الإبداعية من خلال أدبهم المتميز . من هؤلاء المبدعين الذين ثابروا وصبروا وبصموا طريقهم الروائى بثلاثة عشر عملاً روائياً خلال سنى إبداعهم هو الروائى محمد جلال الذى بدأ رحلته الروائية . وأقول الروائية لأنه لم يمارس أى نوع من الإبداع الفنى سوى الرواية هذا بخلاف كتاب واحد فى أدب االرحلات هو كتاب « بحر من الحب » عدا كم كبير من المقالات الصحفية فى مجلة الاذاعة والتليفزيون بصفته رئيساً لتحريرها وكاتب مقدمتها الأسبوعية .

بدأ محمد جلال رحلته الروائية عام ١٩٦٢ برواية « حارة الطيب » ثم أتبعها بروايات « الرصيف ١٩٦٢ » ، « القضبان » ، « الكهف١٩٦٧ » ، « الوهم ١٩٦٩ » ، « الأنثى فى مناورة ١٩٧٠ » ، « الحب ١٩٧١ » ،«الملعونة ١٩٧١ » ، « حب فى كوبنهاجن ١٩٧٥ » ، « محاكمة فى منتصف الليل ١٩٧٦ » ، « قهوة المواردى ١٩٧٨ » ، « عطفة خوخة ١٩٨٠ » ، « لعبة القرية١٩٨٠ » ، **ثم « فرط الرمان١٩٨٦» . هذا العالم** الزاخر للروائى محمد جلال والذى بدأ تقليديا وانتهى عند الرواية ذات الزخم الاسطورى ، بشخوصه وصراعاته وشكله الفنى ومضمونه وما يحتويه من ركام فى العواطف وزخم متميز فى الانفعالات والأحاسيس لجدير بالتأمل والغوص فى أعماقه واستخلاص كل ما يعنينا فيه من قضايا ودلالات وأنها لمحاولة متواضعة

تلك التى نحن بصددها لوضع هذه الرحلة الأدبية المتميزة فى مختبر النقد واضعين نصب أعيننا قدر الإمكان أن التصدى لإبداع أديب له عالمه وله رحلته الأدبية وله مذاقه الخاص وله تطوره الفنى الثرى ليس بالأمر الهين وهى مغامرة يجب أن يحسب لها ألف حساب .

محمد جلال وعالمه الروائى :

ليس من شك أن هذا العالم الرحب النابع من الخيال الابداعى المسمى بعالم القصة والرواية هو عالم لم يشبه فى بنائه ومعماره الضخم هذه المجرة التى ليس لها حدود والتى تتكون من مجموعة هائلة من النجوم والكواكب لكل منها فلكها التى تدور فيه ولكل منها توابعها وخصائصها وعالمها الخاص . هذه النجوم والكواكب هى عالم القصة والرواية الذى يشكله كل مبدع مستخدما فى ذلك أدواته الخاصة ورؤيته الإبداعية التى تكونت لديه نتيجة هذه الحصيلة المختزنة فى أعماق عقله الباطن والظاهر . كذلك التى اكتسبها نتيجة قراءاته وثقافته المختلفة والتى يفرزها عن طريق النشاط الابداعى الخلاق من خلال تقمصه لكل الشخوص فى كل حالاتهم النفسية والانفعالية هذه الصورة الخاصة ما هى إلا تجسيد لأحد مظاهر الحياة عن طريق الفن وكما يقول هنرى **جيمس** [٦] : « ان الرواية صورة حية للحياة ، وان الحياة لا يمكن ان تظهر على أحسن وجوهها فى العمل الفنى إن لم يتوفر لها الشكل الفنى المتكامل . وان مهمة الفن هى إبراز الحياة فى الصورة الفنية فى أجمل وأتم صورها » . (هنرى جيمس ١٩٧٠) وعليه فان العمل الروائى مظهر من مظاهر الحياة يختلف كل عالم عن

الآخر بشخصياته وصراعاته وجغرافيته وانعكاسات العصر عليه وتفاعله مع ما يحيط به من مجتمع وأفراد وأحداث . وعالم الرواية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بعالم الروائى كما وان عالم الروائى هو حصيلته من الأدوات المستخدمة للمعالجة الروائية فكلما كانت هذه الأدوات ناضجة ومتميزة كان العمل الإبداعى ناضجا متماسكا ومتميزا أيضا والعكس صحيح .

وفى مجرة الإبداع القصصى والروائى الكثير من العوالم التى اختلفت فى التميز واختلفت فى الصفات والخصائص بعضها تأثر بالمعاصر من الأعمال التى تشترك معها فى نفس السمات والخصائص والبعض آثر التفرد . كما وأن العوالم الروائية تضم فى رحلاتها الإبداعية عنصرا وهو التطور .. فكثيرا ما تبدأ الرحلة بالرواية التاريخية كما فى عالم نجيب محفوظ وعادل كامل ومحمد فريد أبو حديد ثم تتطور الرحلة الى المرحلة الواقعية ثم المرحلة النفسية أو الفلسفية ، أو تقف الرحلة عند المرحلة التاريخية كما حدث عند جورجى زيدان أو أن تبدأ الرحلة بالمرحلة الأسطورية ثم تتطور الى المرحلة الاجتماعية ثم الذاتية كما عند طه حسين والحكيم . أو أن تبدأ الرحلة بالمرحلة الرومانسية الوجدانية ويتشكل العالم عند هذه البؤرة الروائية كما عند محمد عبد الحليم عبد الله . أو أن يتشكل العالم عند حدود الرواية الاجتماعية كما عند السباعى وأمين يوسف غراب واحسان عبد القدوس . وقد ظهرت عوالم روائية كثيرة بنت مظاهر تطورها على التجديد المستمر فى شكل الرواية وأساليبها من سرد ولغة وتكنيك ورؤى وتناول وصياغة مستخدمين أحدث الأساليب للرواية الحديثة المعاصرة والملائمة لحركة المجتمع المعاصر آخذين على عاتقهم البحث بجدية ومثابرة عن لحظة المضمون التى يتم

التعبير عنها والمسايرة لحركة المجتمع المتحرك المتطور متفاعلين فيها مع قضايا مجتمعهم ومعبرين فى أعمالهم عنها ؛ ومجسدين لشخوص هذا المجتمع من خلال شخصيات أعمالهم . من هؤلاء الأدباء الروائيين الأستاذ محمد جلال الذى خرج من معطف الروائى الكبير نجيب محفوظ ضمن من خرجوا معه فكان تلميذا نجيبا فى هذه الحركة الروائية المتميزة . وسار معه جنبا الى جنب مؤصلين حركة الرواية المعاصرة وضاربين بسهم وافر كبير فى حركة تطورها .

والعالم الروائى عند محمد جلال عالم رحب تكونت خصوبته على أكثر من عشرين عاما قضاها محمد جلال فى مسايرة كل جديد فى فن الرواية من تكنيكات حديثة وغيرها لتطوير إبداعه الروائى منذ أن خط أول كلمة فى روايته الأولى « حارة الطيب ١٩٦٢ » وحتى ارسال مسودة روايته الأخيرة « فرط الرمان » إلى المطبعة ، مروراً بهذا الكم من الإبداع الروائى الذى حفل بالتميز واستند الى أطر مختلفة الشكل والتناول .

وينقسم عالم محمد جلال الروائى الى مراحل مختلفة تميزت كل مرحلة عن الأخرى بمعمارها ومضمونها ولغتها ودلالاتها وعالمها الخاص الملئ بالحركة والحياة . المرحلة الأولى وهى المرحلة الواقعية (حارة الطيب ١٩٦٢) ثم الواقعية الاشتراكية (الرصيف ١٩٦٢ ، القضبان ١٩٦٥ ، الكهف ١٩٦٧ ، الوهم ١٩٦٩) ثم المرحلة الحديثة للرواية وهى المرحلة التعبيرية (الأنثى فى مناورة ١٩٧٠ ، الملعونة ١٩٧٢ ، محاكمة فى منتصف الليل ١٩٧٦ ، الحب ١٩٧١) ثم عود الى بدء فى المرحلة الواقعية النقدية (حب فى كوبنهاجن ١٩٧٥ ، قهوة الموازدى ١٩٧٨ ، عطفة خوخة ١٩٨٠) ثم مرحلة استخدام الأسطورة فى

(لعبة القرية ١٩٨٠) . هذا وقد تميزت رحلة محمد جلال الروائية بقالب الثلاثية التى نسجها على نمط ثلاثية نجيب محفوظ وأحمد حسين وفتحى غانم وعبد المنعم الصاوى وهى ثلاثية « الكهف ، الوهم ، الحب » وتعد هذه الثلاثية من العلامات المميزة لرحلة محمد جلال والتى لم يلتفت إليها النقاد وقت صدورها وان أشار الى ثنائيتها « الكهف والوهم » د . سمير سرحان فى دراسته محمد جلال والرواية المصرية[7] . وتمتد هذه الرواية عبر رقعة زمنية تبدأ قبل قيام الثورة وتنتهى عند بداية التأميم وصدور قوانين يوليو الاشتراكية عام ١٩٦١ وهى فى حد ذاتها عالم زاخر بالأحداث والصراعات تجاوز فيه محمد جلال التفصيل الى الانفعالات الداخلية ، وحول شخصياتها من شخصيات عادية الى شخصيات لها أبعادها النفسية والسيكولوجية تماما كما كان يفعل ديستويفسكى فى رواياته النفسية . هذا ويعد عالم محمد جلال الروائى أحد العلامات الهامة فى مجرة الرواية المصرية . فقد بدأت رحلة محمد جلال برواية حارة الطيب وهى رواية ذات نبرة رومانسية تعامل معها محمد جلال من خلال الشكل الواقعى ومن خلال المناخ الفنى والصحفى الذى عمل به منذ حداثة عهده بالأدب منتخبا لها مجموعة من التيمات الشعبية التى جسدها خلال الخط الدرامى لهذه الرواية والذى عبر بها عن الأصالة الشعبية لأهل الاحياء الشعبية بعفويتهم وتلقائيتهم ، كما ضمنها أيضا بعضًا من هذه المعاملات التى تتم فى مناخ الحقل الصحفى من صراعات وتهرئات خاصة ما كان متواجدا فى عصر ما قبل الثورة الذى كان فيه الفساد متغلغلا فى كل أمور الحياة حتى الفن والأدب لم يسلما من هذا الفساد . ثم أعقب محمد جلال رواية حارة الطيب برواية

« الرصيف عام ١٩٦٢ » . وهى رواية تتناول نفس العلاقات المتداولة بين شخصيات نمطية أخرى فى مجتمع مغاير تماما لمجتمع « حارة الطيب » وهو مجتمع الشحاذين الذى جمع فيه محمد جلال لحظات ثرية من الحياة ضمنها الصراع والخوف والقهر والحقد والشك والحب والغيرة وكل ما يعتمل فى صدور الناس من أحاسيس ومشاعر . وفى عام ١٩٦٥ أصدر محمد جلال روايته « القضبان » الذى عبر بها عن مجتمع القهر والظلم وصب فيها كثيراً من المواقف النمطية لمأساة احدى القرى المصرية التى أبتليت بهذا الظلم الاجتماعى أيام الاستعمار الانجليزى . وتعتبر رواية « القضبان » امتدادا نمطيا لروايتى « حارة الطيب » و « الرصيف » وان اختلفا فى الشخوص والأحداث الا أن الدلالات والمغازى التى تتضمنها هذه الروايات تكاد تكون واحدة (القهر الاجتماعى للسلطة) . وفى قالب الثلاثية واصل محمد جلال إبداعه الروائى بروايتى الكهف ١٩٦٧ والوهم ١٩٦٩ وفى هاتين الروايتين الواقعيتين صور محمد جلال النضال فى الجماعة أيام سلطة القصر والانجليز بما كان يدور فى كواليس الحياة من تناقضات وجاسوسية وجنس وفساد ، ثم مجتمع الحياة العملية لنفس الشخوص بعد قيام الثورة والصراعات التى دارت بينهم فى سبيل المبادئ تارة وفى سبيل المال والعلاقات الشخصية تارة أخرى . وأعتقد أن التسمية لهاتين الروايتين تحملان المعادل الموضوعى كما يقول اليوت ، أو تحملان لحظة التنوير الرئيسية لصلب الروايتين فقد كان مجتمع قبل الثورة هو الكهف الذى تواجدت فيه شخوص الرواية بظلمه وظلامه أما مجتمع الوهم الذى أعقب هذه الفترة فقد كانت هذه شخصياته مازالت تعيش الوهم الذى أعقب هذه الفترة ، فقد كانت

الشخصيات مازالت تعيش الوهم الأول ولم تكن قد استيقظت بعد على نذير الثورة بما تحمله من تغيير فى الواقع والحياة . هذا وقبل أن يتم محمد جلال قالب الثلاثية برواية « الحب » التى صدرت عام ١٩٧١ ، أصدر رواية « الأنثى فى مناورة عام ١٩٧٠ » وهى عبارة عن مونولوج داخلى تتحدث .. الشخصية « سهى » عن واقعها السيكولوجى عبر سنى حياتها من خلال لحظة ثرية تتعمد فيها الصدق مع نفسها عن طريق المناورة مع حبيبها ولكن مناورتها تفشل وتفقد الحب والانتماء الى نفسها فى آن واحد . وفى عام ١٩٧١ أصدر محمد جلال ختام الثلاثية وهى رواية « الحب » وفيها واصل التعامل مع شخصيات الكهف والوهم وأوصلهم من خلال التضاد النفسى والتقابل الواقعى الى لحظات الكشف عن الذات والافصاح عن المكنون المختبئ وراء النفس . واستكمالا لعالم « الأنثى فى مناورة » أصدر محمد جلال فى عام ١٩٧٢ رواية « الملعونة » استخدم فيها أيضا نفس المونولوج الداخلى ليستكمل هذا العالم الذى بدأه فى « الأنثى فى مناورة » والذى نسخه مرة أخرى فى « الملعونة » ليؤصل العالم للشخصية وليستبطن وعيها الممتلئ بشتى الأحاسيس والانفعالات التى تحمل لحظات درامية ثرية مسايرا بذلك حركة الشكل فى الرواية التى تعتمد على أسلوب تيار الوعى الذى حدده « جيمس جويس ومارسيل بروست » . وفى عام ١٩٧٥ أصدر محمد جلال روايته « حب فى كوبنهاجن » وهى رواية فى رحلة أو رحلة فى قالب روائى وضح فيها تأثيرات كتابه « بحر من الحب » الذى صدر عام ١٩٧٤ وفيها يصور محمد جلال ما يفعله التصادم عندما تتقابل شخصيات من حضارتين مختلفتى المشارب والأهواء والعادات والتقاليد ، وهل

يتم التواصل بين هذه الحضارات أم يحدث الانفجار ؟ . وفى عام ١٩٧٦ أصدر محمد جلال روايته « محاكمة فى منتصف الليل » وفيها يصور محمد جلال تعامله مع عالم التعبيرية والرواية السيكولوجية من خلال أزمة الانسان وانسحاقه تحت تأثير عوامل القهر والسجن والغيرة فيقدم الموت بدلا من الحب . وفى عام ١٩٧٨ يصدر محمد جلال رواية « قهوة المواردى » وفيها يصور عالما جديدا مغايرا لعوالم الروايات فى المراحل السابقة عالم تأزم الانسان المصرى أيام معاناة مرارة الهزيمة من خلال شريحة من شرائح الحياة الاجتماعية بشارع المواردى وانعكاسات لحظات النصر على هذا الشارع من خلال شخوصه الخيرة والشريرة . وفى عام ١٩٨٠ صدرت لمحمد جلال روايتان هما « عطفة خوخة » و« لعبة القرية » . ورواية عطفة خوخة تتناول الواقع النقدى الذى سيطر على العطفة وعلى دار خوخة من خلال ساكنى الحارة ومرتادى الدار وما يدور فى كواليس العطفة والدار من تأزمات وعلاقات تتأرجح بين العاطفة والرمز . أما رواية « لعبة القرية » فمن خلال هذا العالم الأسطورى المغلف بالرمز واصل محمد جلال فى شاعرية لغوية ناضجة رحلته بهذا العمل الرائع الذى كان حتى الآن هو مسك الختام . ولا شك أن عالم الرواية عند محمد جلال قد مر بتحولات كبيرة منذ مرحلته الأولى الواقعية وحتى صدور « لعبة القرية » فى بداية الثمانينيات . ولا شك أن هذه الرحلة الدءوبة الصيرورة فى تشكيل هذا العالم الروائى بهذه الصورة تعد علامة مهمة فى رحلة الرواية العربية . وعلى الرغم مما يحتويه هذا العالم الزاخر عالم محمد جلال الروائى ذو التصميم البارع الدقيق والشخصيات ذات الملامح والسمات النفسية والجسدية المحددة والمقومات البيئية

والظروف الاجتماعية والمعمار الفنى الدقيق المتميز بين عدة مذاهب فى عفوية وتلقائية فنية الا أننا نستطيع أن نقول أن لدى الأستاذ محمد جلال الكثير مما يريد أن يقوله ويعبر عنه فنيا وموضوعيا وروائيا .

١ - حارة الطيب ١٩٦٢ .

بدأ الأستاذ محمد جلال رحلته الطويلة برواية حارة الطيب التى صدرت عام ١٩٦٢ والذى أتبعها بعد ذلك بأثنى عشر عملا روائيا اختلفت فيها الرؤية والصياغة وطريقة العرض .. وتتابعت مع تلك الأعمال رحلة التطور فى الشكل والمضمون كما حدث فى الرحلة الطويلة للرواية العربية بصفة عامة . وتعد حارة الطيب من الأعمال الواقعية التى أخذت تأثيراتها من حركة الرواية التى سادت الساحة الأدبية العربية منذ مطلع العشرينات وحتى صدورها ١٩٦٢ والتى كانت فى تزاحم أحداثها ومحاولة انتقاء شخوصها الدرامية من بؤرة الصراع الدائر فى البيئة المصرية بمثابة البداية فى التعبير عن نتاج هذه الأحداث المتلاحقة التى مرت بالمجتمع المصرى خاصة تلك التحولات التى صاحبت قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .كما كانت التأثيرات التى صاحبت هذا العمل وبعض الأعمال التى جاءت بعده مثل « الرصيف » و« الوهم » و« الحب » و« القضبان » ناتجة عن ظهور محمد جلال فى عصر تبلورت فيه الواقعية فى الرواية واستند الواقع الروائى إلى اتجاهات عديدة برزت على يد جيل من الكتاب كانت له تأثيراته المتميزة فى كل ما ظهر من إبداع قصصى أو روائى ظهر خلال تلك الفترة .. وقد كانت

الأعمال الواقعية التى برزت خلال تلك الفترة تستند إلى أن استخدام التفاصيل الكثيرة المنتزعة من الحياة العادية ومن التجارب المألوفة للناس بغرض إبراز صفة أو موقف ما أو بيئة محددة فى شكل مادى محسوس وحيوى ، هو الفن الأمثل للوصول إلى قلب وعقل المتلقى خاصة وأن الأمية العامة والأمية الثقافية كانت إلى عهد قريب تغطى مساحة كبيرة من العقل المصرى ، كما أن الوجدان المصرى نفسه كان فى حاجة ماسة إلى من ينقله من مرحلة الأحلام والأوهام إلى مرحلة الواقع الأليم الذى كان يجتازه .

وعليه فانه حين دخل محمد جلال حلبة الرواية عن طريق روايته حارة الطيب كان يستمد نسيجه من تلك الصراعات التى يتكاثر وجودها فى المجتمع بين الطبقات المستبدة بمقدرات الحياة وبين الطبقات الكادحة الضعيفة التى لا حول لها ولا قوة ، خاصة وأن المجتمع المصرى كان فى فترة تحوله من الاستبداد والقهر التى كانت تقوم به فئة من الاقطاعيين والمستغلين إلى مرحلة اعطاء الحقوق الطبيعية الى طبقات الشعب الكادحة فى تلك الفترة . وكانت هذه الفترة كما سميت بعد ذلك هى مرحلة التحول الاشتراكى .. وكان أن أثرت هذه المرحلة فى جميع المحاولات الأدبية والفنية والثقافية وبصمتها بوجهها من جميع النواحى حتى أن النهاية التى أنهى بها محمد جلال حارة الطيب وبعض بواكير أعماله مثل القضبان والرصيف جاءت من ذلك الأمل الكبير الذى كان يداعب كثيراً من الناس بانتصار الخير على الشر ويزرع ذلك الفجر المرتقب الذى يعبر عن تمسك الناس بالمدينة الفاضلة النابعة من ذلك الغد المأمول . وهى سمة صاحبت معظم الأعمال الروائية التى ملأت الساحة الأدبية فى تلك الفترة .

تحتوى رواية « حارة الطيب » على عدة مستويات متسقة ومتشعبة تشكل فى مجملها النسيج العام للرواية .. ولكل مستوى من هذه المستويات أصواته التى تعبر عن واقعه والتى تستقل بمضمونه والتى تتوحد جميعها فى النهاية لتكون الخط الدرامى العام الذى تسير عليه تصاعد الرواية . فمثلا تلك العلاقة العاطفية التى اتسمت بالرومانسية التى نشأت بين رفعت الأديب الناشئ الذى يهوى كتابة المسرحيات وبين جارته سوسن الفتاة الحالمة التى رأت رفعت ومثله العليا ومدينته الفاضلة المتمثلة فى حارة الطيب وكذا تمسكه بالمبادئ فتى أحلامها ، ومرفأ لآمالها حتى أنها كانت تتوحد تماما مع عواطفه وآرائه وتتعاطف تعاطفا كليا مع شخصيات مسرحيته الأولى وتحاول تبرير تصرفات شخصيات المسرحية حتى ولو كانت الأحداث غير منطقية ، وقد كانت هذه العلاقة تمثل أحد مستويات هذه الرواية .كذلك محاولاته الجادة فى سبيل ان ترى مسرحيته « ثورة العمالقة » النور على خشبة المسرح وذهابه الى شريفة صاحبة فرقة « نجمة المسرح » واصطدامه بهذا الجو الفنى الفاسد الذى تتحكم فيه المصالح العفنة على حساب الفن كان ذلك مستوى آخر من المستويات التى تتكون منها أركان الرواية حين تجتمع حول رفعت عوامل القهر النابعة من هذا الجو الفاسد والذى تسيطر عليه تلك المجموعة من المزايدين بالفن وأنصاف المثقفين وأصحاب المصالح المادية . ويدخل رفعت فى مساومة مباشرة بين شيرين فهمى الصحفى وصاحب جريدة الساعة وصديقته شريفة صاحبة فرقة « نجمة المسرح » من أجل استغلال عقله وشراء أعماله لتحمل اسم شيرين فهمى وليس اسمه نظير ثلاثين جنيها شهريا . ويخرج رفعت ويعود الى منزله وهو شبه مذهول من هول ما رأى وسمع ..

ويعاوده المرض الذى كان قد شفى منه فى بداية الرواية . ويشاهده أهل حارة الطيب وهو فى هذه الحالة ويتعاطفون معه ويحاولون مساعدته بطريقتهم . ولكن هيهات لهم المساعدة . ويفاجأ رفعت وسوسن بأن شيرين فهمى (عم سوسن) قد أعلن عن عرض مسرحية « ثورة العمالقة » على المسرح بطولة الممثلة شريفة صاحبة فرقة نجمة المسرح »[٨] : ووقع بصر رفعت على خبر فى أعلى الصفحة تحت عنوان « مفاجأة الموسم الفنية الكبرى » شريفة تفتتح موسم فرقتها بعد أسبوع واحد بمسرحية « ثورة العمالقة » للكاتب الكبير شيرين فهمى صاحب دار النشر المعروفة .. تعتبر هذه المسرحية باكورة أعمال شيرين المسرحية وأحس أن الأرض تميد به .. وأنفاسه تتلاحق بسرعة عنيفة كغريق يوشك على الموت .. وسقطت الجريدة من يديه .. وسالت الدموع من عينيه . « وكان هذا هو المستوى الثالث فى معمار المسرحية ونقطة الوسط التى أشار إليها أرسطو أو العقدة التى تمثل بؤرة العمل . وتنتقل الرواية إلى مستوى آخر بذهاب رفعت وسوسن الى المسرح لمشاهدة المسرحية متحدين بذلك إرادة شيرين فهمى والممثلة شريفة اللذين تلاعبا بجوهر المسرحية .. ولكن وجود رفعت وسوسن داخل المسرح يفجر قضية الصراع بين المال والمبادئ وهى الفكرة التى تقوم عليها المسرحية نفسها[٩] » : لقد غير شيرين فى النهاية .. وجعل « مها » تستسلم لمنطق أبيها الاقطاعى وتبيع أفكارها وحبيبها مقابل المال » وانضمت سوسن لموكب الساخطين . واستمرت الضجة فترة غير قصيرة .. واشرأبت أعناق النقاد والكتاب والصحفيين وكبار الشخصيات تبحث عن مخرج من هذه الورطة . وهنا حدث ما لم يتوقعه أحد .

صرخت شريفة بأعلى صوتها قائلة : عبد الموجود .. عبد الموجود كل ثروتك لا تساوى شعرة فى رأس عبد الموجود .

وبدت هذه العبارة أنها من نسج خيالها وتفكير لحظتها . وضج المسرح بالتصفيق الحاد وصاحت الحناجر .. تحيا شريفة .. وأغمض رفعت عينيه .. وكأنه يحلم أنه لا يصدق ما جرى حوله لقد انتصرت أفكاره هذا الانتصار الرائع » .

وتتجمع نذر المأساة حين يدبر شيرين فهمى مؤامرة للقضاء على رفعت فيتهمه على الدباغ صاحب المصنع الذى يعمل لديه وصديق شيرين فهمى بسرقة بعض المستندات ومحاولة حرق المصنع ، ويستعين على ذلك ببعض شهود الزور ، وكان أحدهم من حارة الطيب ، ويقبض على رفعت وينجح محمد جلال فى تصوير مشهد القبض على رفعت بكل عواطفه ودقائقه وجزئياته التى جسدت فى الجزئية شخصية الأم .. أم رفعت التى تصاعد صوتها الدرامى بعد أن كان خافتا فى معظم الرواية كذلك فقد وفق محمد جلال فى أن يبرز لحظات سخية فى هذه الجزئية من الرواية من العواطف والشحنات الصادقة الا من بعض الهنات التى أعتسفت من خلال شخصية الضابط شوقى وقوة الجنود المصاحبة له[١٠] : التقطت الأم عبارة ابنها المرتعشة الاخيرة «تقبضوا عليه» وصرخت صرخة عالية .. لا تدرى كيف انطلقت من أعماقها بهذه الصورة .. دوت فى الصالة التاريخية فهزت صمت البيت كله والبيوت المجاورة . وضربت يدها على صدرها وهى تصرخ : تقبضوا على ابنى رفعت . وقفزت الى ذهنها

على الفور صورة والدها الذى خرج ولم يعد والمحاكمة السريعة والسجن والموت والحرمان . لقد قتلوا والدها وهاهم يأتون ليقتلوا وحيدها . ويجتمع أهالى حارة الطيب ويبرز محمد جلال معدن هؤلاء الرجال لقد جمعتهم الأزمة وقربت بينهم المأساة ويحاولون بشتى الطرق اظهار براءة رفعت وينجحون فعلا فى تبرئة رفعت واطلاق سراحه . ثم اطلاق سراح سوسن بعد إبعاد تهمة الجنون عنها والتى ألصقها بها عمها شيرين فهمى ليستولى على أموالها وليبعدها عن طريق رفعت وتعود البسمة إلى حارة الطيب وتنطلق الفرحة فى جميع أركان الحارة(١١) :
وانطلقت الزغاريد تعلن فرحة الحارة .. وانفتحت النوافذ المغلقة .. وتناثرت العبارات من النوافذ « مبروك يا خلتى عيشة .. مبروك يا ام عيسى .. رفعت خرج بالسلامة .. وحيخرج الصبح النهارده ازاى ما قلتليش اخص عليكى .. كنت مشغولة وحياتك فى حاجات الفرح .. الحمد لله اللى ربنا نصرنا .. الشيخ محسن طول عمره وشه حلو . دا أصله خليفة سيدنا الطيب . والنبى أنا ندرت ندر لسيدى الطيب .. لما يطلع الصبح حاروح اشترى له من الغورية شمعتين . وانا كمان حاجى معاكى عشان اشترى كيلة فول » وتنتهى الرواية بانتصار الخير على الشر والقبض على شيرين فهمى وعلى الدباغ صاحب المصنع والافراج عن رفعت وعودة سوسن إلى حارة الطيب .

لقد حاول محمد جلال فى رواية حارة الطيب ابراز معنى اليوتوبيا من خلال هذا التصوير الدقيق الذى صور به الحارة والمتمثل فى تلك العلاقة التى تربط بين أهالى الحارة وبين الشخصيات الأساسية التى سلط عليها محمد جلال أحداث الرواية ، وكذلك فى ابراز تلك الملامح الفطرية العفوية التى تظهر من خلال

موقف أو أزمة أو حالة وفاة[١٢] : «وسرى الخبر فى ثوان .. وبعده ظهرت الحارة فى ثوب عجيب لم تره سوسن من قبل . الرجال .. كل الرجال امتنعوا عن الذهاب الى أعمالهم . وأخذوا يتبارون فى جمع مصاريف الدفن واحياء ليلة المأتم وتلقى التعازى .. وصيحات البكاء الحار خرجت من كل البيوت وانفتحت الأبواب المغلقة وخرجت الكراسى وصوانى القهوة وكل مستلزمات المأتم .. وتجمع شباب الحارة فى فرقة الكشافة وسارت أمام نعش عم عثمان حتى مدفن عم زكى الذى أقسم بالطلاق على أن ينال هذا الشرف ويتوسد جسد الرجل الصابر منامته» . كذلك حين قبض على رفعت اجتمع أهل الحارة .. بعفويتهم وتلقائيتهم ليفكروا ماذا يفعلون أمام هذا الحدث الذى ألم بأحد أبنائهم . وقدم كل منهم أقصى مستطاع لمواجهة هذه المحنة . طالب الحقوق بمعلوماته ، الشيخ بقلبه ودعواته ، المدرس بمنطقه وذكائه . الجميع اتحدوا فى لحظة من أدق اللحظات ، لحظة المأساة تتجمع نذرها فى سماء الحارة . بهذه الجزئيات الثرية التى جمعها محمد جلال فى صلب عمله والذى انتزع معناها من معدن الشعب المصرى وتاريخه النضالى الطويل الملئ بالمآسى والملئ ايضا بلحظات الوحدة أمام الملمات والتوحد فى مواجهة الصعاب .

على الرغم من أن رواية «حارة الطيب» كانت هى العمل الأول للروائى محمد جلال إلا أن محمد جلال قد نجح فى أن يدير عملية الصياغة الروائية لينشأ هذا المعمار التقليدى الذى يشبه فى بنيته كثيرا من المبانى الروائية التى ظهرت معه على نفس الساحة . وعلى الرغم من هذا النجاح الذى أحدثته حارة الطيب على الصعيد الروائى للرواية إلا أن العمل قد شابه بعض الهنات لاعتبارات البداية

وعدم اكتمال الأدوات وقلة الخبرة فى هذا العالم المتزاحم الأضداد . من هذه الهنات التكلف فى بعض المواقف ووجود بعض الأحداث الساذجة التى اعترضت بنية الرواية وهى أمور كانت سائدة فى روايات كثيرة فى حلال ظهور رواية حارة الطيب خاصة فى أعمال البواكير(١٣) « : ولمحته بائعة المحل الحسناء .. فخرجت فى لهفة وقالت له فى صوت ساحر : فيه حاجة يا أستاذ ؟ وردته هذه العبارة الرقيقة الى صوابه قليلا .. واعتدل فى وقفته وقال لها كالمذعور : أبدا .

وأحست البائعة أنه فى حاجة الى الراحة فقالت له فى حب : اتفضل استريح شوية على الكرسى » .

هذا المشهد الاعتراضى الذى أراد أن يصور به محمد جلال نفسية رفعت أثناء ذهابه لمشاهدة مسرحيته التى سرقها شيرين فهمى جاء متكلفا بعض الشئ علاوة على أن البعد النفسى لتصوير رفعت فى هذه الجزئية لم يكن موفق الحدوث، إذ أن القاء الضوء على بائعة المحل الحسناء ووصف جمالها وجمال صوتها ليس فى خدمة الحدث فى هذه الجزئية ولا يقدم ولا يؤخر فى شئ . كذلك نظرة الضابط شوقى إلى عفت شقيقة رفعت أثناء ذهابه للقبض عليه لم تكن ملائمة للمشهد(١٤) : «ورفع رأسه على صوت الفتاة التى تقف فى مواجهته وهى تقول له فى ثبات عجيب : فين إذن النيابة يا حضرة الضابط ؟

ورمقها بإعجاب .. ان وجهها لم يتغير كثيرا عن اليوم الذى خرج فيه هو ورفعت .. وهى معها لقد كانت أمسية ممتعة » .

كذلك فإن توالى الحوادث وتتابعها اللاهث وكثرتها أوقعت الكاتب فى مآزق كثيرة بأن رهلت الحدث الرئيسى والذى يعبر عن التمسك بالمبادئ فى عصر فقدت فيه المبادئ أركانها . فبدا المضمون غير موائم لتعاطف المتلقى له كذلك أضاعت من تناسق الشكل والهشت المتلقى فى متابعة هذا الكم الكبير من الأحداث المتلاحقة التى امتلأت بها الرواية . كذلك كمية المصادفات التى شحن بها الكاتب الرواية ضاعفت من وجود جزئيات ضعيفة فى بنية الرواية . من ذلك الصدفة التى حدثت لرفعت فى مكتب شريفة صاحبة فرقة « نجمة المسرح » حين قابل شيرين فهمى (عم سوسن) فى حين أنه كان يحاول جاهدا مقابلته لتقديم مسرحيته الأولى له . كذلك تلك الصدفة التى حدثت حين ذهب الضابط شوقى الى منزل رفعت للقبض عليه فوجد أنه يقبض على زميل الطفولة .. كذلك الصدفة الغريبة حين وجد أهالى حارة الطيب أن أحد أبناء الحارة المعروف عنهم الشهامة والمروءة يشهد زورا على رفعت ، ضاربا بتقاليد الحارة وعاداتها عرض الحائط . كذلك محاولة تصوير حارة الطيب بصورة بطولية ساذجة فى محاولة لاسقاط ظلال من الوطنية على تصرفات أهل الحارة ، وهو أمر كان يبدو طبيعيا لو أن بنية الرواية كانت مستمدة من تاريخ نضال الحارة ومجريات الأمور فيها أما أن الخط الدرامى الأساسى يسير فى اتجاه هذه القصة العاطفية الاجتماعية لذا فقد بدت هذه الاسقاطة وكأنها غريبة على معمار الرواية* » : ولو وقفنا أمام تاريخ البيوت البسيطة التى بدت فى ظلمة الليل كالحة هزيلة ، لقرأت أكثر من صفحة فخار فى سبيل تحرير البلاد من الاستعمار .. تتفوق به على باقى بيوت المنطقة . ولكن اجتماع الليلة كان يختلف

عن سائر هذه الاجتماعات التى كانت تعقد بعيدا عن أعين جواسيس الانجليز . فالحارة كلها تعرف أن عم زكى .. والحاج دعبس وعبد الحى الذى يعمل بمصنع الخزف . والشيخ محسن إمام المسجد وابراهيم أفندى الموظف المحال الى المعاش . وصلاح طالب الحقوق وعفت مخلص يجتمعون فى بيت على أفندى شلش لبحث مشاكل الحارة وتدارس أحوالها بل إن بعض الحارات المجاورة كانت ترقب نتيجة هذا الاجتماع .

على الرغم من هذه الهنات التى تضمنها النسيج الروائى لرواية « حارة الطيب » والتى جاءت عبر منطقية بعض الأحداث ، ومعمار السرد وفنيته . وسذاجة بعض المواقف والاستخدام العامى للحوار الذى أحال بعض جزئيات الحوار إلى نواح تسجيلية خالية من الفن الجمالى . الا أن رواية حارة الطيب قد حققت على مستوى مبدعها موقفا طيبا بأن وضعت قدمه على أول طريق الرحلة . وجعلته ينظر الى **هذا الطريق** بمنظار التصميم والمثابرة وقد عبر محمد جلال عن ذلك من **خلال** امتلاك أدواته فى الأعمال التالية ونضج خبرته الروائية والبحث الدائم والدءوب عن الاشكال الجديدة الحديثة فى هذه المسيرة الطويلة .

هذا وقد كان اختيار محمد جلال لعالم الرواية فقط دون تحقيق ذاته فى أى إبداع آخر لايمانه العميق بأن الأثر الفعال لعملية الإبداع الروائى تستطيع أن تكون مسارا حقيقيا للصدق الفنى عنده لمساحتها ورقعتها الواسعة ولمداها المؤثر والفعال فى وجدان وعقل المتلقى .

٢ - الرصيف ١٩٦٢ .

من عالم التسول والمتسولين واصل محمد جلال الخطوة الثانية فى رحلته الروائية الطويلة والتى بدأها برواية حارة الطيب عام ١٩٦٢ . ففى نفس العام تقريبا أخرجت المطابع الى الساحة الأدبية رواية الرصيف التى استهدفت فى صياغتها الواقع الاجتماعى من خلال الاسقاط الرمزى على النسيج الواقعى لجو الرواية .كذلك استهدفت الرواية أيضا من خلال الصراعات الدائرة فيها الواقع الذاتى والنفسى للشخوص المحركة لدراميات هذه الرواية من خلال تصوير ما يدور فى أعماق هذه الشخصيات من أبعاد سيكولوجية ثرية . وقد استخدم محمد جلال كما استخدم فى حارة الطيب وفيما أنتجه بعد ذلك من روايات المرحلة الاولى .. استخدم نفس الأسلوب الواقعى المبنى على المشاهد واللقطات المنتخبة والذى ينتقل منها خلال الحدث ليكون فى النهاية الهيكل العام لمعمار الرواية وبنيتها ، وعلى الرغم من تفرد هذا العمل من ناحية الجو العام للرواية عنه فى مسار الرواية العربية على وجه العموم واستبداده بهذه الخاصية من خلال تبنى هذا العالم الفنى الزاخر بتقاليده وعاداته وشذوذه وأمراضه الاجتماعية وهو عالم المتسولين . إلا أننا نرى أن محمد جلال قد تأثر فى هذا العمل تأثراً كبيراً برواية « مليم الأكبر » لعادل كامل فى بعض الجزئيات وفى ذلك الجو الذى يغلف الرواية بالتمرد على أوضاع التسلط الاجتماعى والقهر المادى والمعنوى وكذا شخصية المخبر الذى يجابه الباعة الجائلين فى « مليم الاكبر » وشخصية العسكرى زينهم المسئول عن مكافحة التسول فى « الرصيف » ودور كل منهم فى تحويل مسار الرواية نحو اتجاه الضوء الذى يحدد المعادل الموضوعى فى كل من الروايتين « فى مليم

الأكبر » نحو تعميق الخط الدرامى الذى يحول مليم الأكبر المعدم الفقير هذا الثرى الكبير (وفى الرصيف) نحو فصل الصراع الدائر بين قوى الشر وقوى الخير والقضاء على قلعة المعلمة حلوة وخلق ما يشبه الخط النهائى فى محور الرواية .

والرواية بتفردها وتميزها فى رحلة الابداع الروائى عند محمد جلال تصور لنا هذا العالم الغريب لمجتمع المتسولين الذين ينضوون تحت لواء هذه الامبراطورة غير المتوجة « المعلمة حلوة » والتى عينت لها مجموعة من المساعدين والصبيان (السنى) ، (دقدق) ، (الشيخ مبارك) (ستهم) الذين يتولون إدارة هذا المجتمع وتوجيه سياسته العامة للتسول من حيث توزيع مناطق التسول ومعاقبة المتخلفين واثابة المجتهدين والقضاء على المتمردين الذين يحاولون الوقوف أمام المعلمة وإعداد الطقوس الخاصة لكل هذه السياسات .. ومجابهة المواقف الحازمة التى تقفها الحكومة (عساكر الدورية) . وقد نجح محمد جلال فى إقامة مجتمع المدينة غير الفاضلة فى هذه الشريحة الروائية الممتلئة بتهرئات المجتمع وأمراضه . واستطاع أن يدير فى هذا البناء سلسلة من الطقوس الغريبة جعلها محور الفعل وأساس الحدث . كذلك فإن اسقاطات الرمز المستمد من أحداث مجتمع المتسولين على المجتمع الكبير يجعلنا نشعر تماما بما يريد أن يفصح عنه الكاتب من التصدى للأمراض الاجتماعية للمجتمع والتسلط والقهر والخوف وتحويل هذا المجتمع من مدينة غير فاضلة الى مدينة فاضلة[١٥] » : وارتفعت الصيحات جريئة قوية ـ لاول مرة ـ تهتف من الأعماق يحيا العدل .

وصاح العسكرى زينهم فى الجمع السعيد : ما تخافوش . كل واحد فيكم حيلاق عمل وحايشتغل ويكسب من عرق جبينه .. ويعيش زى البنى آدمين .

وارتفع صوت عكاشة وهو يحتضن لواحظ : يحيا العمل .

وتبعته الأصوات تهتف من كل قلوبها .. وكانت أكثر الأصوات ارتفاعا أصوات دقدق والعكر وستهم وفى هذه اللحظات كان عطوة والدغرى يعودان بحسنية من سجنها . ويحتضن زينهم ابنته الواهنة الذابلة والدموع تترقرق على خديها . ويخرج السنى وحلوة الى مصيرهما المظلم فى صفين من رجال الشرطة . ويتبعها زينهم وهو يحتضن ابنته بعد أن أعلن أن اخصائيا اجتماعيا فى الطريق إليهم ليبحث حالة كل واحد منهم .. ويوفر لهم العمل الشريف والحياة الطيبة . » .

والملاحظ فى سمات روايات محمد جلال منذ « حارة الطيب » مرورا بالرصيف والقضبان والكهف والوهم والحب أن الكاتب لا يربط نفسه ببطل معين ولا يلتزم بتحديد شخصية محورية تدور حولها أحداث الرواية وانما تتفاعل الشخصيات كلها طبقا لما يمليه عليها الواقع الدرامى للحدث نتيجة لهذا الاحتكاك الذى يفرضه الصراع النامى المتصاعد فى معظم الأحيان ، بحيث أن هذه الشخصيات كلها تدور فى فلك واحد يتباعد ويتقارب مكونا الهيكل العام لأحداث الرواية وتختفى الفردية فى بطولة العمل وتظهر على السطح البطولة الجماعية للشخصيات . هذا وقد كانت تأثيرات نجيب محفوظ وبعض من جيل الرواية على محمد جلال فنياً وإبداعياً واضحة فى صلب الرؤية العامة النابعة من الشكل والمضمون عند محمد جلال ، وقد ظهر ذلك جليا فى هذه الرحلة الطويلة التى تمخض عنها هذا الكم والكيف المتميز .. نجد ذلك كمثال فى رواية

الرصيف ، علاوة على تأثر محمد جلال فى هذه الرواية برواية عادل كامل « مليم الأكبر » كما سبق وأوضحنا نجد ان محمد جلال قد تأثر أيضا فى الجو العام للرواية باحدى شخصيات زقاق المدق وهى شخصية زيطة صانع العاهات الذى أقام لنفسه جواً مماثلاً لجو الرصيف فى صلب الرواية . مع وجود بعض الاختلافات الجوهرية بين الروايتين ، فالأولى تناولت مجتمع المتسولين واستمدت أبعادها من صلب الصراع الناشب داخل هذا المجتمع ، أما الثانية فقد جاءت حوادثها أيام وقوع مصر فى براثن الاستعمار الانجليزى وظهور ما يسمى « بالاورنس الانجليزى » أو الكامب الذى يعمل فيه العمال المصريون . وعلاوة على توخى محمد جلال لعناصر الواقعية الاشتراكية فى ظهور روايته الرصيف إلا أن هذه الرواية تعد من الروايات المثقلة بالاتجاه الطبيعى فى تصوير المواقف والغوص فى أبعاد الشخصية فى محاولة لتصوير التغيرات الداخلية للشخصيات عن طريق التحليل النفسى للعديد منها وإكسابها نبرة سيكولوجية ملائمة للجو العام للرواية(١٦) : « وأيقظها من صور الصياح المثير . نباح كلب .. وصل إلى سمعها من الحديقة الكبيرة التى تقف بجوار سورها الحديدى العالى .. وخيل لها أنه يحتج على وقوفها قريبة من الحديقة التى يحرسها . وبدلاً من أن تحملها قدماها النحيلتان بعيداً عن الكلب الغاضب .. وجدت نفسها تقترب من الباب وتطل من بين فتحاته وقبل أن تتبين مكانه ، انهالت يد غليظة على رأسها .. تصورت أنها يد السنى .. فاستدارت مذعورة لتجد بواب القصر يصيح : أنت بتعملى هنا ايه يا بنت الحرام .. أنا لازم أوديك القسم .

وانفلتت من يده فى فزع قبل أن يتمكن من امساكها وجرت بأقصى سرعتها

وقد تملكها خوف شديد وبعدما شعرت ان شبح الرجل الأسود العجوز قد اختفى .. تمالكت انفاسها .. وهدأ صدرها المتنفض ؛ وجلست على الرصيف واكثر من سؤال يطن فى رأسها : لماذا يضربها هذا الرجل الذى لا تعرفه ؟ بل ماذا فعلت حتى يذهب بها إلى القسم ؟ » .

والرواية فى مضمونها العام تسير فى نفس الخط الذى تنسمه محمد جلال فى روايات المرحلة الأولى التى تبدأ من « حارة الطيب » وتنتهى بالوهم . والتى تصور الصراع بين الخير والشر بين الشخصيات الضعيفة المغلوبة على أمرها وبين الشخصيات المتسلطة التى تتحكم وتفرض إرادتها بالقوة سواء كانت هذه القوة نابعة من البطش والمال أو نابعة من التحكم والسيطرة . نجد ذلك فى هذا العالم الغريب عالم المتسولين ومجتمعهم الذى أقامته « المعلمة حلوة » بعد ما تحولت من العهر واحترفت التسول ثم بدأت فى تكوين امبراطوريتها الواسعة مستغلة الاطفال الصغار الذين يلفظهم المجتمع نتيجة لانحرافات التربية أو موت العائل أو ما شابه ذلك . وقد أقامت المعلمة حلوة واتباعها مجتمعهم هذا فى احدى الخرابات الكبيرة التى كانت تمتلئ بها القاهرة وأقاموا فيها قلعتهم بسراديبها وأبنيتها التى تلائم هذا الجو .

تبدأ رواية الرصيف بمحاولة تجنيد لواحظ تلك الفتاة البائسة التى أوشكت أمها على الاحتضار ومحاولة احكام قبضة عصابة المعلمة عليها عن طريق سلب كل ما تكسبه هذه الفتاة فى يومها من مهنة التسول .. ويتصدى لهذه المهمة عكاشة الذى يحاول سرقتها إلا أنه يفشل ثم يقع فى حبها وتنجح العصابة فعلاً فى تجنيد لواحظ وضمها إلى هذه القائمة الطويلة من المتسولين .. وتبدأ سلسلة من

الحوادث الدرامية تتدخل فيها عوامل الغيرة والحب وانتهاز الفرص والتمرد . فهذا السنى يحاول أن ينتهز كل فرصة لوضع هذه الامبراطورية فى قبضة يده وهو يهيئ الجو لهذا الهدف مستخدماً الحيلة والبطش واللين فى كل تصرفاته[١٧] :
« وقفزت إلى ذهنه تفاصيل خطته التى رسمها منذ التقى بها وعاش سلطانها وعرف هويتها ، وقرر أن يسيطر عليها حتى يدين له كل شئ فى مملكتها .. ووجد أن أقصر الطرق إلى ذلك هو احاطتها بمظاهر الرهبة وابعادها عن كل من يعمل معها ثم طرق قلبها فى أمان .. وها هو ذا يكتشف الآن فى الحديث العابر المتعمد أنه لم يصل بعد إلى مشارف قلبها وهذا عكاشة ومليم وزينهم وعطوة وخيشة وهم من طبقة المتسولين الذين يدينون بالولاء لمجتمع المعلمة حلوة والذين بدأوا يتمردون على هذا المجتمع الذى تفرض فيه الاتاوات وتسلب فيه الحريات والأموال ، وهذا دقدق والعكر وهما من الوصوليين الذين لا يتهاونون فى إراقة وجوههم فى سبيل الوصول والتقرب إلى السلطة والسير فى ركابها ولو على حساب الآخرين . وهذه ستهم المرأة التى تسلب الحب أعمق نبضاته .. فهى المرأة المفضلة لدى السنى وفى نفس الوقت تريد أن تكون مطمعاً لكل رجال هذا المجتمع . ظهر ذلك من تلك الغيرة الشديدة التى بدت عليها منذ أن وطئت رجل لواحظ أرض هذا المجتمع فقد كانت هى الأثيرة لدى الجميع بقوامها وتناسق تقاطيعها ولكن دخول لواحظ هذا العالم هز عرشها فى قلوب رجال مجتمع المتسولين وقد ظهرت ملامح هذه الغيرة حين حكم على لواحظ بالجلد فتصدت ستهم لجلدها وأظهرت هذا الحقد الدفين أثناء عملية الجلد[١٨] : « وعندما أعطت المعلمة اشارة البدء ... ابتسمت ستهم ابتسامة فيها من معانى الزهو والانتصار .. وأخذت تضربها .. بين صيحات وضحكات وتهليل الصبيان . وبعد أن انتهت

ستهم من الجلدة السادسة فقدت أعصابها وانهالت تضربها على رأسها بلا رحمة » .

كما يبدأ الخط الدرامى لهذه الرواية بهذا الصراع الذى يدور بين الجميع لمحاولة احتواء هذا العالم .. كل يحاول احتواءه بطريقته .. المعلمة وهى محور هذا المجتمع والتى تستهدف المحافظة على قلعتها الحصينة أصبحت هدفا لمطامع السنى من جهة وأصبحت مستهدفة مرة أخرى من جانب هؤلاء الصبية المتمردين والذين يحاولون تقليص سيطرتها الجشعة على مكاسبهم اليومية وكدهم . كذلك محاولة احتوائها كمرض اجتماعى من جانب الشرطة (العسكرى زينهم) ومقاومتها لهذا الاحتواء عن طريق اختطاف حسنية ابنة العسكرى زينهم ومساومته عليها بعد أن حاولوا رشوته واغراءه بكافة أنواع المغريات . ويبدأ الجميع استخدام الأساليب المختلفة لتحقيق أهدافهم . السنى بتدبير الفتن والحيل عن طريق الايعاز للمعلمة بمعاقبة عكاشة ولواحظ ومحاولة سجنهم فى سراديب الخرابة . والايعاز للواحظ وعكاشة بمحاولة قتل المعلمة قبل أن تقوم هى بقتلهم .. وبذلك يكون قد ضرب عصفورين بحجر و تخلص من المعلمة وعكاشة ولواحظ فى آن واحد .. ولكن الشر بجبروته وسطوته يتقلص أمام عوامل الخير حين يتحد المتمردون مع العسكرى زينهم فى سبيل القضاء على بذور الفساد وهى اسقاطة ذكية من الروائى محمد جلال فى تصوير هذا الاتحاد كرمز لما حدث من اتحاد الجيش والشعب فى وأد الفساد والقضاء على بذوره إبان ثورة يوليو ١٩٥٢ وهو ما أظهرته العديد من الأعمال الفنية التى ظهرت عقب تلك الفترة .

الشكل الروائى فى رواية « الرصيف » واقعى يستمد وجوده من هذا النمط التقليدى الذى ظهرت عليه الرواية والقصة القصيرة وسائر الفنون والتى مازالت متأثرة بواقع الحياة خلال تلك الفترة التى أعقبت ثورة ١٩٥٢ والتى كان يهمها تغيير وجه الحياة والتعبير عن انتصار الخير على الشر خاصة تلوين وتطويع الهياكل الأدبية والفنية المتواجدة على ساحة الأدب والفن بما يلائم أهداف الثورة وسياستها العامة . وقد واكب هذه المرحلة تأصيل مرحلة الواقعية . والواقعية الإشتراكية لتسير جنباً إلى جنب مع تغيير وجه الحياة على العموم . وقد نشطت كثير من الجوانب الإبداعية للتعبير عن هذه المرحلة وسابقتها والغد المأمول منها وتصوير الوجه البشع للاستعمار والمستغلين والانتهازيين وتصوير الصراع الدائر للقضاء على هذه الآفات المتغلغلة فى هيكل المجتمع . وقد بدأ الروائى محمد جلال رحلته الأدبية بأعمال واقعية كان الهدف منها التعبير عن هذا الصراع الدائر بين أوجه الخير وأوجه الشر وكيف أن الظلم ساعة ودولة الحق إلى قيام الساعة . فكانت « حارة الطيب » و « الرصيف » وأعمال أخرى سوف تلى هذا العمل تحمل نفس السمات والمضمون وإن اختلفت فى الشكل والمعمار .

٣ - القضبان ١٩٦٥ .

كانت « القضبان » هى الرواية الثالثة فى رحلة محمد جلال الروائية وقد استمد محمد جلال مضمونها من محاولة الشعب كسر قضبان هذا السجن الذى أقامه الاستعمار والقصر ووضع فيه مصر (حتى) وجال الاستعمار فى أنحاء

الأرض الطيبة (قطار السلطة الذى يمر فى القرية) وخرب ودمر (دنشواى) (حادث كوبرى عباس) **وسرقة الأعراض** (فتيات القرية) ونشر الفساد والمحسوبية والرشوة . ولكن مصر بأبنائها (ثورة يوليو ١٩٥٢) (الشباب المثقف فى حارة الطيب والقضبان) كسر القضبان وطوح بمظاهر القهر بعيداً خارج جدران الخوف والضعف والهزيمة . هذا هو المضمون العام الذى خط منه محمد جلال أحداث روايته القضبان التى تعتبر الخطوة الثالثة فى مشواره الفنى الطويل . والملاحظ أن أبرز معالم التكنيك لدى محمد جلال خلال ابداع تلك الفترة كان كما سبق أن ذكرنا فى تنميته للحدث الروائى فى اتجاه واحد من خلال مجموعة من الشخصيات تدور فى فلك الصراع الدائر بين الخير والشر الذى هو الحدث الأساسى المستمد من بنية الرواية ومعمارها والمؤثر فيها شكلاً وموضوعاً والذى يكاد يعتبر الخط الأساسى فى ابداع محمد جلال كله .كذلك محاولة نقل البطولة من الشخصية المحورية إلى الشخصيات النمطية التى تلعب دورها فى تصاعد الحدث وانمائه وتعزيزه بمجموعة من الاسقاطات والرموز لتحيل القضية المحملة على النص (الواقعية الاشتراكية) من قضية خاصة إلى قضية عامة أو بمعنى أصح ترميز الواقعية باسقاط الرمز على الواقع . وتحديده وبلورته وجعله يستمد معالمه من عمق الشخصية . والملاحظ أن رواية القضبان تساير نفس الخط فى تحديد مسارها الفنى وتلعب فى رحلة مبدعها محمد جلال دور النص الرامز المحمل بالعديد من القضايا خاصة ما يرتبط منها باسمها « القضبان » حيث أن التاريخ يعيد نفسه فى جميع جزئيات الرواية . فابن اليوم يكون أب الغد (الثلاثية) وتصرفات أحمد بك للتقرب إلى ذوى السلطان بخطفه بنات

القرية وإرسالهن إلى نشوان باشا يقع فيها هو حين يطلب من نشوان باشا ارسال ابنته (فوزية) . الرمز الصغير يعبر عن معنى كبير وعملية إخراجه من الحيز من خلال شخصيات (حنفي المغلوب على أمره) (عبدالستار الرافض المتمرد) (أحمد بك الوصولى الذى أصبح عميلا يخشى بطشه) (رمضان الانتهازى الذى لا يتورع عن أن يبيع جلده) (الشيخ جادالله الذى يتعامل مع القضايا ليس بمنطق الدين ولكن بمنطق العادات والتقاليد ولكنه فى النهاية يضع حداً لهذا التردد بأن يقتل أحمد باشا حينما عرف أن رأس الأفعى قد وصل إلى شرفه) (عبدالسلام المدرس الذى يمثل جانب الخير) (خديجة العجوز المتصابية التى تحمل بين جنبيها قلب شابة فى الحب والتضحية) . وقد التزم محمد جلال أيضاً فى رواية القضبان بمنطق الواقعية الاشتراكية مجسداً فى تسجيلية مفرطة أساسها الحوار العامى والسرد التفصيلى المعبر عن عمق اللحظة . التزم بنفس المنهج الذى سار عليه فى « الرصيف » بهذا الصدام الذى يحدث من الشخصيات الشريرة المتسلطة الماسكة والقابضة بيد من حديد على صولجان السلطة أمام زحف الشخصيات المتمردة المحتجة القابعة فى الحضيض تستنكف حياتها وتستعيض عن قهرها وانسحاقها بتوقعات الأحلام وهموم الأوهام(١٩) : « وعندما أوشكت الشمس على المغيب صاح فى وجه الواقفين على الباب بصوت عال : مظلوم .. مظلوم .. ظلمنى أحمد بك .

وعندئذ وصلت إلى أذنيه كلمة : مجنون .. مجنون .

وترددت أكثر من مرة وبعد ثوان كان طريح الأرض من اللكمات التى انهالت عليه دون أن يتبين مصدرها ولم يفق إلا فى قسم الشرطة وصوت قاس

يسأله عن اسمه وسنه وسبب وجوده ونام ليلته فى تخشيبة مظلمة مع اللصوص وقطاع الطرق وفى الصباح سمحوا له بالعودة إلى مقر عمله بعد أن أخذوا عليه تعهداً بألا يعود مرة أخرى إلى مصر »[٢٠] .

« وفى القضبان ينتقل محمد جلال خطوة جديدة تمهد لمرحلته الثانية التى كتب فيها ثنائية الكهف والوهم والتى اختتمها بعد ذلك برواية « الحب » مكوناً ثلاثية روائية على نفس النمط الذى جاءت عليه ثلاثية نجيب محفوظ وغيره من مبدعى الروايات الممتدة . كذلك ليطور فيها فنه إلى تعقيد أكثر فى الرؤية والتكنيك على السواء .. والرقعة الروائية فى القضبان أوسع بكثير من « حارة الطيب » و « الرصيف » فإذا كانت حارة الطيب تتناول صراع بطل فرد مع مجموعة من الانتهازيين تعاونه قوى مساعدة مثل الأخت والحبيبة وأهل الحى كخليفة تؤمن به وتدعم كفاحه ، وإذا كانت الرصيف تصور كفاح الشحاذين من أتباع « المعلمة حلوة » ضد استغلالها وتسلطها الذى يكاد يتخذ أبعاداً شيطانية . فإن القضبان تصور صراع قرية بأكملها ضد الاقطاعى ذى الطموح السياسى « أحمد بك » . ولايمكن التطور فى سعة الرقعة فقط وإنما يتمثل أساساً فى قدرة محمد جلال على رسم عدد كبير من شخصيات القرية التى تقف طرفاً فى هذا الصراع بشكل يحدد ملامح كل شخصية على حدة تحديداً واضحاً ويعطيها تكاملا معيناً بأن يسقط عليها الضوء من أكثر من جانب فى وقت واحد ، جذور مأساتها فى الماضى ثم انسحاقها فى الحاضر وخوفها من المستقبل الذى يحمل معه مزيداً من القهر طالما أن أحمد بك متسلط على أقدار القرية » .

تبدأ رواية « القضبان » بتصوير تلك الحالة النفسية التى يتبدى فيها حنفى نتيجة لخطف ابنته زكية ومحاولته تدمير القضبان حتى يقع قطار السلطة وفى نفس الوقت يسقط أحمد بك عميل السلطة فى هذه الناحية الذى تسبب فى افساد حياة حنفى زميله فى العمل بخطف ابنته ومحاربته فى رزقه وأمنه وأسرته . ويحاول أحمد بك تجنيد أكبر عدد ممكن من أهل القريه لمساندته فى هذه الأمور . وينجح أحمد بك فى بعضها ويفشل فى الآخر .. ينجح فى تجنيد حمدان ورمضان ذوى النفوس الضعيفة المستغلة الوصولية كذلك فى تعيين مأمور جديد بدلاً من المأمور القديم الذى كان يقف بجانب الحق . ويفشل فى تجنيد عبدالستار والشيخ جاد الله والخفير تحسين .. ويتصاعد الحدث حينما تتكرر حوادث خطف البنات فى هذه القرية . ويتهم فى ذلك الغرباء الذين يحضرون سوق القرية ويحاول أحمد بك تدبير مؤامرة للتخلص من أعدائه دفعة واحدة (كما فعل محمد على فى مذبحة القلعة) اعدام حنفى والقضاء على فئة الأفندية وعلى رأسهم عبدالسلام فى ضربة واحدة . فيوعز إلى الشيخ جاد الله الذى خطف ابنته فردوس بحضور يوم السوق ليرى بنفسه اعدام حنفى . ويوعز إلى أهل البلد بتدبير مظاهرة يطلق فيها الخفراء وجنود الهاجناة التى استقدمهم أحمد بك من البندر النار على الأفندية (الفئة المثقفة) التى تطبع المنشورات التى تدين أحمد بك وتفضح مخططاته . وقد شاءالقدر أن يشرب أحمد من نفس الكأس الذى يذيقه للفلاحين .كأس خطف أعراضهم وارسالها إلى قصر نشوان باشا فى القاهرة . وذلك حين طلب إليه نشوان عميل القصر والانجليز ابنة أحمد بك فوزية لتقيم فى قصره بالقاهرة وإغرائه بكرسى الوزارة . وتهرب فوزية وتنضم إلى

فئة الشعب المثقفة وتقف من أبيها موقفاً مغايراً لما هو مألوف . والجريمة الثانية حين اكتشف الشيخ جاد الله أن الذى يخطف بنات القرية هو أحمد بك نفسه فيقتله . وتعود البسمة إلى شفاه القرية ويقف الخفير تحسين فى نفس المكان من القضبان التى كسرها حتى فى بداية الرواية وصار يضربه بالفأس ولكن قطار السلطة كان قد تحول من هذه البلدة التى أثبت رجالها أصالتهم فى الدفاع عنها والذود عن حياضها . ومن الملاحظ انه حتى كتابة رواية القضبان وصدورها عام ١٩٦٥ كان تأثر محمد جلال بتكنيك الواقعية وتقوية ملكة الملاحظة والتحليل فى الشكل من ناحية السرد واللغة والحوار وتسجيل التفصيلات الموحية شكلية كانت أم نفسية والتى تخدم الحدث والخط الدرامى . وقد كانت هى السمة الغالبة فى أعماله السابقة على القضبان . فى حارة الطيب والرصيف . أما المضمون فلم يخرج عما كانت تنادى به « الواقعية الاشتراكية » من مدلولات سيطرة المستغلين على الطبقة الضعيفة ومحاولة هذه الطبقة وأد هذا التحكم والقضاء عليه « شيرين فهمى » فى « حارة الطيب » و« المعلمة حلوة والسنى » فى « الرصيف » و« أحمد بك » فى « القضبان » وقد عبر محمد جلال فى تطوير واقعيته بتصوير شخصياته النمطية فى القضبان وغيرها من موقع تصوير شخصية نموذجية فى ظروف غير نموذجية حتى يمكن التعبير عن التضاد فى الموقف والفكرة ورسم الشخصية .

الثلاثيات أو الروايات الممتدة

تحتل الثلاثيات أو الروايات الممتدة فى الإبداع الروائى مكانة متميزة على خريطة هذا الإبداع لما لها من سمات خاصة وأبعاد تختلف عن تلك الأشكال

التى تتميز بها الرواية المنفردة . ومن الخصائص الهامة التى تتميز بها الثلاثيات أو الروايات الممتدة إن صح هذا التعبير تلك الرقعة الزمنية الطويلة فى أحداثها والتى تغطى أجيالا متعددة ربما تعجز الرواية المنفردة عن تناولها أو التعرض لها فى نضج فنى سليم . وإن كانت بعض القوالب التقليدية للرواية تتعرض فى بعض الأحيان لفترات زمنية بعيدة . إلا أن هذا كان يخل بمعمار هذه الروايات وأبنيتها ويضعف من نسيجها ويرهل الحدث ويفقد العمل ككل أسباب وجوده . لذا لجأ المبدعون الروائيون إلى وضع قوالب جديدة لفن الرواية متعددة الأبنية يصول فيها الروائى ويجول إذا دعت الضرورة الفنية إلى ذلك من خلال الواقع الاجتماعى المتغير فى هذه الفترات الزمنية ومن خلال الواقع السلوكى لشخصيات الرواية والتى تتحول تحت ظروف الواقع الاجتماعى من نسق خاص إلى نسق سلوكى مغاير من خلال اختلافات الزمان والمكان والتغيرات المستمدة من بنية المجتمع الذى تدور خلاله أحداث الرواية مع اعتبار أن كل جزء فى هذه القوالب يمثل وحدة مستقلة لها كيانها ومعمارها وهيكلها المتميز الذى يمكن أن ينفرد بالاستقلالية عن العمل الأكبر ثلاثية كانت أو رباعية أو ثنائية . كما وأن عنونة هذه الأعمال له دلالة كبيرة فى التعبير عما يحتويه العمل الواحد من هذه القوالب الممتدة للأعمال الروائية . وإن كان المعنى الاجمالى أو العنوان الغالب الأعم هو الذى يبصم العمل ككل بتميزه . ومن الأمور الموجبة لاستخدام مثل هذه القوالب الفنية (٥) أن الشكل الذى تتخذه الثلاثية أو الرواية الممتدة لابد له أيضاً من نظرة موسوعية فى المضمون التى تؤدى بالتالى إلى موسوعية الشكل وامتداد المساحة والرقعة التعبيرية التى يحتويها العمل » .

ومن أشهر الثلاثيات أو الروايات الممتدة ثلاثية نجيب محفوظ « بين القصرين »و« قصر الشوق »و« السكرية » التى أثير حولها كثير من الجدل النظرى والتطبيق . حتى أن .. المستشرق الفرنسى الأب ج . جومييه قد أفرد لها بحثا مستقلا يعرض فيها لأجيالها الثلاثة خلال تلك الرقعة الزمنية التى تبدأ من سنة ١٩١٧ حتى ١٩٤٤ من الناحية الاجتماعية واسقاطاتها التاريخية وأبعادها النفسية والاختلافات التى تفرد بها كل من شخصياتها خلال التطور الذى صحب هذه الشخصيات اجتماعيا وفكريا وايديولوجيا . بدءا بجيل السيد أحمد عبد الجواد وانتهاء بجيل الأحفاد رضوان وعبد المنعم وأحمد . كذلك نجد هذه السمات واضحة أيضا فى ثلاثية أحمد حسين « أزهار »و« الدكتور خالد »و« احترقت القاهرة » وفيها يصور أحمد حسين فترة من تاريخ حياتنا السياسية والاجتماعية تصويرا فنيا أقام فيها ثلاثيته على النهج الفنى للروايات الممتدة وأدارها من خلال شخصيات متعددة تتقارب وتتباعد وتعيش صراع الحياة وعاطفة الحب على نحو متغير حيث يختلط التاريخ بالفن والسياسة وحيث تبدو صورة المجتمع أثناء تحركه وتطوره ومشاركة شخصياته فى صنع التاريخ . كذلك نجد أن الثلاثيات الروائية فى بعض الأحوال تأخذ شكل الثنائيات وشكل الرباعيات مثل ثنائية عبد الحميد جودة السحار « أم العروسة » و « الحفيد » التى تتناول مواقف وعادات اجتماعية غرست فى صلب المجتمع تتعلق بالزواج والمهور وتربية الأولاد وما شابه ذلك من عادات وتقاليد ومن الرباعيات الشهيرة فى الإبداع الروائى العربى رباعية « الرجل الذى فقد ظله » للروائى فتحى غانم ورباعية الساقية « الضحية ـ الرحيل ـ النصيب ـ التوبة » لعبد المنعم الصاوى وهى أعمال

تتقولب جميعها فى هذا النمط حيث يعايش المبدع فى هذه الرقعة الطويلة من الأجيال إذا كانت الرواية ستأخذ سمات أجيال متغيرة (ثلاثية نجيب محفوظ) (رباعية الساقية للصاوى) أو سمات المكان المتميز الذى فرض على المجتمع نوعا من الألفة والود (ثلاثية اسماعيل ولى الدين حمام الملاطيلى ـ الأقمر ـ حمص أخضر) .

ثلاثية محمد جلال

ومن الثلاثيات التى ظهرت فى خلال مرحلة الستينات والتى أهملها النقاد ولم يلتفتوا إليها ثلاثية الروائى محمد جلال « الكهف ١٩٦٧ ـ الوهم ١٩٦٩ ـ الحب ١٩٧١) .. وتعالج هذه الثلاثية مرحلتين مختلفتين . مرحلة ماقبل الثورة بتهرئها وفسادها ومحاربة القصر لتلك الأصوات الشابة الشريفة التى تعلو بنداء الحق والحرية . ومرحلة ما بعد الثورة مباشرة بما طرأ عليها من تغيير فى الهيكل الاجتماعى والاقتصادى والثقافى نجد ذلك فى رواية (الكهف) من خلال محاربة القصر وأعوانه لأصوات بعض الطلبة الذين يحاولون وأد ظواهر الفساد والرشوة والمحسوبية عن طريق التجسس وشراء ضعاف النفوس (أحمد بك فى القضبان) ثم مرحلة الوهم الذى عاشته كثير من الشخصيات فى رواية « الوهم » التى وقعت أحداثها فى مرحلة ما بعد الثورة وصدور القوانين الاشتراكية بسلبياتها وإيجابياتها وهى مرحلة تغيرت فيها شرائح كثيرة من المجتمع عاش كثير منهم وهم الحياة وتغيراتها وأحلامها . ثم مرحلة ما بعد الوهم من سلوكيات خاصة فرضتها تلك القضايا التى ضمنها محمد جلال نسيج رواية « الحب » عند نمط من الناس امتدت حياتهم من العمل الأول من مرحلة

الشباب إلى مرحلة الرجولة ثم مرحلة الكهولة ، ومن مرحلة العبث والفوضى إلى مرحلة الحياة العملية ، ثم إلى مرحلة انتهاء هذه المرحلة والدوران حول سور الحياة للبحث عن الباب الصحيح للدخول أو الخروج على السواء . وقد تأثر محمد جلال كثيرا فى بثلاثية نجيب محفوظ ، وثلاثية أحمد حسين ، ورباعية فتحى غانم ، ونحن نستطيع أن نرى اطلالات المبدعين ظاهرة واضحة من خلال هذه الأعمال المتميزة ، كما أن هذه الأعمال تكاد تتشابه جميعا من ناحية التأثير بعضها البعض فى الشكل والمضمون ، نجد ذلك عند نجيب محفوظ وفتحى غانم والسحار واسماعيل ولى الدين ، كذلك نجد هذه الظاهرة واضحة إلى أبعد الحدود عند محمد جلال فى ثلاثية « الكهف ، الوهم ، الحب » من نواح كثيرة منها الوحدة الدرامية التى تجمع اضطرام الثلاثية بمتناقضات وصراعات متعددة ولا تتوقف عناصرها وأحداثها ومعانيها ومشاعرها عن الجريان والتدفق . وقد يلخص هذا كله بأن الزمن هو الذى يرسم هذه الوحدة ويحققها من خلال المتناقضات التى تكون إيقاعا خاصا متدفقا فى حركة بناء الثلاثية أو الرباعية سواء عند نجيب محفوظ أو فتحى غانم أو محمد جلال فالصراع بين الماضى والحاضر والقداسة والابتذال ، والجنس والمثالية مع المادية ، صراع الانضباط والتمرد ، صراع الأمومة والأبوة القاسية والبنوة المستهترة ، صراع الاستقامة والانحراف الجنسى ، صراع الحلم والحقيقة ، صراع الوراثة والبيئة ، صراع الفرد مع المجتمع صراع المجتمع مع السلطة ، الصراع السيكولوجى الذى يدور داخل النفس البشرية بين الخير والشر . كل هذه الخطوط المتناقضة والأنسجة المتضادة والتى يحملها الخط الدرامى فى أى عمل روائى متميز لا

يستقيم معه سوى الشكل الروائى الممتد عبر ثلاثية أو رباعية لها شخوصها ومجتمعها وهو ما استمد منه نجيب محفوظ وفتحى غانم وعبد المنعم الصاوى والسحار واسماعيل ولى الدين و محمد جلال أعمالهم المتميزة والتى ظهرت على خريطة الرواية العربية المعاصرة .

٤ - الكهف ١٩٦٧ .

بعد أن كتب محمد جلال روايته « الكهف ١٩٦٧ » و « الوهم ١٩٦٩ » انتهت بهما مرحلة متميزة فى رحلة محمد جلال الابداعية والتى بدأها برواية « حارة الطيب ١٩٦٢ » وهى مرحلة الواقعية الاشتراكية التى تأثر فيها بكتابات « نجيب محفوظ » « والشرقاوى » « ويوسف أدريس » وبعض الأعمال التى تمت إلى هذا المذهب بصلات الصياغة والشكل والمضمون وقد استمد محمد جلال مضمون هذه المرحلة جميعها من الحركة الديناميكية التى كانت تدور فى جوهر المجتمع خاصة بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ من تغيرات وحركات مد وجذر ظهرت على ضفاف الساحة الاجتماعية والسياسية والتى ظهرت أبعادها فى هذا المنصهر الضخم الذى عاشت فيه مصر قرابة خمسة عشر عاما وهى فترة التحول الاشتراكى والتى أدخلت تغيرات جوهرية فى عمق المجتمع سرعان ما كان تأثيرها الفكرى يتغلغل داخل الثقافة والأدب والفنون شكلا ومضمونا .

واستمراراً لتيار الواقعية فى رحلة الإبداع عند محمد جلال من ناحيتى الشكل والمضمون فإنه حين صاغ روايتيه « الكهف ١٩٦٧ » و« الوهم ١٩٦٩ » فإنه اختار نفس المسار الذى سارت عليه رحلته من حارة الطيب والرصيف والقضبان من ناحية الصياغة والمعالجة . واستمد خاصية مهمة معه

قرابة خمسة أعمال تقريباً وهى خاصية البطولة الجماعية للشخوص كلها والبعد عن استخدام الشخصية المحورية التى تنسمها كثير من مبدعى الرواية وعلى رأسهم نجيب محفوظ فى بعض أعماله . وجعل الأحداث تدور من خلال مجموعة من الشخصيات هى التى تحرك الرواية وتنمى الحدث وتصعده حتى يبلغ أشده ثم تنداح بؤرة الصراع عن مسار الحياة بعد انتهاء العاصفة الدرامية إن صح هذا التعبير .

فنى هذا القالب الثلاثى « الكهف ، الوهم ، الحب » نجد أن النسيج الروائى الذى صاغه محمد جلال من خلال تلك الشخصيات المتصارعة والمتحاربة وعبر تلك الفصول « الكهف ٢٠ فصلا » و « الوهم ١٨ فصلا » و« الحب ١٤ فصلا » التى تتباعد وتتلاحم فى ديناميكية موحية لتكون فى النهاية الهيكل العام للرواية . ويتميز هذا النسيج[٢٢] : « بتصوير حركة المجموعة من خلال حركة أفرادها (أو الوصول من الخاص إلى العام) إلى قمة النضج التكنيكى داخل الإطار الواقعى تماما كما حدث فى رواياته السابقة » . وقد تحرر محمد جلال فى الكهف والوهم والحب من فكرة وجود المستقبل الواحد أو المتسلط الأوحد على أقدار المجموعة بصفته تجسيدا للقهر وممارسة له . تلك الشخصية الذى يفيد تواجدها على قمة العمل التزام الكاتب بمنهج الواقعية الاشتراكية . ونحن نجد أن هذا الكهف أو هذه الكهوف التى اختبأت داخلها شخصيات رواية الكهف والتى انداحت فى نهاية الأمر على خروج بعض هذه الشخصيات الى العراء تستحلب الحرية والنقاء وتتمنطق الأمان النفسى قبل الأمن الجسدى .

ففى الكهف وهى بداية الثلاثية نجد أن مناخ هذه الرواية يتعرض لنضال الطلبة ضد صنائع القصر وعيونهم التى بثوها فى كل مكان . وأشجان التى هى خضرة الفتاة الريفية التى جاءت من الريف أصبحت بفعل الظروف أشجان الفتاة الجامعية المتحررة والتى جندها احسان لتتجسس على الطلبة المتمردين على النظام لصالح البوليس السياسى والقصر . وتشترك فى مظاهرات الطلبة وترشح نفسها فى انتخابات الطلبة . ولكن ممارستها المفرطة لحرية المرأة تجعل الألسنة تلوك سيرتها وسمعتها . وحين تصاب أشجان فى المظاهرات ينقلها صابر عبد القوى أحد زعماء الطلبة إلى منزله . وعن طريق الصدفة تتصنت على حوار دائر بينه وبين أحد الزملاء حول الكتاب الأسود الذى يزمع أحد الصحفيين إصداره لفضح مساوئ الحكم وتنقل أشجان الصورة إلى احسان الذى ينقلها إلى البوليس السياسى الذى يقبض على هذا الصحفى « منير » وأثناء سماعها الحوار بين صابر عبد القوى وبين محمود الخشن تسمع الخوض فى سيرتها الذاتية بما يسؤوها وتنتهز فرصة احدى الحفلات التنكرية التى أقامتها فى بيتها والتى حضرها محمود الخشن فتطرده شر طردة . وفى هذه الأثناء يحضر أخوها دعبس (شريف بعد ذلك) وتتوسط له لدى احسان ليصبح أخوها مطربا فى الاذاعة . ويتحول دعبس الريفى أبن كفر السرايا إلى المطرب شريف مطرب الاذاعة والتليفزيون . ويتزوج من فاتن المرأة اللعوب التى تجعل حياته فى صراع مرير من الشك والغيرة كما تحيلها إلى كهف موصد الأبواب . ويتحول شريف أداة فى يد احسان للتأثير على أشجان حين بدأت تتمرد على احسان وترفض الشهادة ضد منير فى المحكمة ، وهكذا دخلت أشجان (خضرة) الكهف المظلم لمجتمع المدينة الملئ

بزواحف القهر وهو ام الفساد ولم تكتف هى بذلك بل أدخلت معها أخاها دعبس (شريف) هذا الكهف الملئ بأمثال فاتن هذه المرأة اللعوب التى تتفنن فى الإيقاع بأمثال شريف وغيره من شباب المجتمع لمجرد حب التملك والسيطرة .
أما شخصية احسان وهو المحرك الرئيسى لأبعاد الصراع فى الرواية والمدبر لكل التحولات الدائرة فيها . فهو أحد الانتهازيين الكبار الذين يتحركون فى فلك الحاكم والذين انتقوا بمهارة فائقة لتنفيذ المخططات الجهنمية ضد الطلبة وكل من تسول له نفسه الوقوف ضد السلطة (شيرين فهمى فى حارة الطيب) (أحمد بك فى القضبان) (السنى فى الرصيف) واحسان يحاول أن يحكم قبضته على كل شئ . فسخر لذلك كل أنواع المحذورات ، الرشوة ، النساء المؤامرات . معتمدا فى ذلك على سلطة كبيرة أعطتها له الحكومة وأذنابها ، فهو يعتمد على شبابه فى التأثير على الفتيات ثم يغرر بهن ثم يستخدمهن فى مخططاته الاجرامية ضد الطلبة كما أنه يحاول أن يشارك المجتمع حياته العادية بالتحرير فى الجرائد كمحاولة للخروج من هذا الكهف الاجرامى إلى محور طبيعى يجد فيه نفسه ولكنه يجد نفسه يدخل كهفا جديدا وهو استخدام علم غيره وثقافته فى تكوين ثقافته الزائفة وعلمه الذى ليس له وجود وذلك باستخدام إغراء المال مع على الغلبان خادم مسجد زينهم والمعروف بثقافته اللغوية والدينية . يستخدمه فى تحرير مقالات عن التعليم ومجانية التعليم وينسب هذه المقالات لنفسه (شيرين فهمى وطلعت فى حارة الطيب) وتتجمع نذر الفشل والتمرد على احسان حين تلفظه أشجان وتخرج من هذا الكهف المخيف الذى دخلت فيه وهى بملابسها الريفية ابنة كفر السرايا وتسرع إلى صابر هذا الشاب ذو النقاء والطهر والذى

يرفض أن يدخل أى كهف إنما فضل أن يكون متحررا فى الساحة الكبيرة يصول فيها ويجول . أما الكهف الذى أدخل فيه منير وهو السجن . فقد دخله بفعل الخيانة والعمالة وحين اجتمع زملاؤه وقرروا ضرورة هربه . واتصل به صابر رفض أن يخرج من هذا الكهف وفضل أن يبقى لفضح أساليب القضاء[٢٣] :
« هل تفكر فى الهرب ؟

ـ منير لا يفكر فى مثل هذا الأمر مطلقا .

ـ من رأى الزملاء أن تهرب .. وهناك زميل مخلص يقف على بعد خطوات من مكاننا على استعداد .

ـ أهرب .. هل جننتم ؟ كيف تسمحون لانفسكم بالتفكير فى أمرى بهذه الطريقة . منير الذى يحلم بهذه اللحظة التى يقف فيها أمام قضاتهم .. ويصرخ فى وجوههم بكلمة الحق » .

ويظل منير فى سجنه وامعانا فى تدميره يبلغونه أن صابر هو الذى خانه وأبلغ عنه ويرسلون إليه جريدته التى كان يحررها فيشاهد بها ماجعله يشعر بخيبة أمل[٢٤] « : فسطورها تزدحم بأخبار الموضة .. والمايوهات وأحدث الرقصات ، حتى أنه تصور أن هذه الجريدة لا تصدر فى مصر التى أعتقل من أجل قضية شعبها » تصور أن هذه الجريدة لا تصدر إلا للطبقات الأرستقراطية المبتذلة التى تحصل على المال بدون تعب وتصرفه بدون حساب وفى كهف آخر يدخل أحد المغلوبين على أمرهم وراء اغراء المادة ومن منطلق شراء الأفكار . والملاحظ أن تكرار هذه الفكرة فى نسيج روايتى « حارة الطيب والكهف »

يعطينا انطباعا بأن الكاتب فى هذه الجزئية قد عاصر موقفا مشابها فجاءت هذه الجزئية فى الروايتين كاسقاطة الانطباع على هذه الشاكلة . فهذا شيرين فهمى فى حارة الطيب يشترى مسرحية رفعت لقاء المال والشهرة الوهمية وتتكرر هذه الاسقاطة فى رواية الكهف والوهم حين اشترى احسان قلم على الغلبان وجعله يدبج له المقالات بينما هو ينشرها باسمه ثم جعله يعد له رسالة دكتوراه ليتقدم بها باسمه لقاء وظيفة بمرتب كبير . وهكذا دخل على الغلبان كهف المذلة والقهر والانسحاق تحت تأثير المال والهوان بينما رفض رفعت فى « حارة الطيب » هذا العرض بل وتحدى شيرين فهمى حين استولى على مسرحيته وجعل الممثلة شريفة تعرضها على مسرحها وعلى أفيشاتها اسم شيرين فهمى وليس رفعت .

فى نسيج « الكهف » نجد أن هناك بعض الأصوات الخافتة لشخوص مساعدة لم تتبلور أبعادها ولم تتمدد هويتها فى نسيج الرواية إنما كان الغرض منها اعطاء العمل القدرة على الائتلاف بين الشكل والمضمون خاصة فى الجزئيات التى تحتاج فى اظهار العنصر الدرامى إلى شخصيات مساعدة للدخول فى قلب الحدث خاصة فيما يبرز دلالات الصراع النفسى بين الشخصيات غير السوية . وقد عبر محمد جلال عن هذا المعنى من خلال شخصية فاضل وشخصية محمود الخشن وشخصية الهام زوجة منير وشخصية فاتن زوجة شريف كل هذه الشخصيات كانت دلالات ليست فى قوة باقى الشخصيات من الناحية الدرامية ولكنها دلالات لاغنى عنها لنسيج الرواية منها التأثير على المتلقى وتطوير عملية الأمتاع والتصوير وتدبير المواقف وجعل مضمون الرواية متماسكا وغير متنافر مع مستويات الشكل . كما أن هذه الشخصيات بعض منها تطور فى الثنائية التى تلت

هذا العمل وهى رواية « الوهم » وبعضها انفتح على الثلاثية الأخيرة وهى رواية « الحب » نجد ذلك فى تحول بعض الشخصيات النمطية فى اطار تغيير السلوكيات من خلال تأثير تغيير حركة المجتمع .

٥ - الوهم ١٩٦٩ .

وفى رواية « الوهم » **وهى الحلقة الثانية من الثلاثية « الكهف ، الوهم ، الحب »** استمرت بعض الأصوات الروائية متواجدة خلال الخط الدرامى الجديد **وخفتت بعض الأصوات واستبد بها الوهن . وابتعدت بعض الأصوات** عن الساحة **وتغيرت بعض الشخوص وتحولت من الجانب السلبى إلى الايجابية** وظلت بعض الشخصيات على نفس المستوى النفسى بدون تغيير ولا تبديل ومن نفس المنطلق الذى استخدمه محمد جلال فى معماره الفنى فى الروايات السابقة باستخدامه هذا التسلسل الدقيق فى حركة بناء الفصول . نجده يستخدم نفس التكنيك الذى يشبه التكنيك السينمائى لهذه الرواية . إلا أن الملاحظ فى رواية الوهم وإن كانت تحمل بعض الشخصيات التى كانت متواجدة فى رواية الكهف مع شئ من التبديل فى المستوى النفسى والمستوى الاجتماعى والمستوى الأخلاقى إلا من وجهة النظر الشخصية لو استبدلت أسماء الشخصيات بأسماء أخرى لما أثر ذلك فى هذا الارتباط الواهن الضعيف بين روايتى « الكهف » و « الوهم » إذ أن الامتداد بين هاتين الروايتين يأخذ طريقه من خلال الأسماء وليس من خلال الفعل . فقد انفتح طريق الحياة العملية بعد المرحلة الجامعية بما كان فيها من نضال وصراع ضد الوجه القبيح للسلطة من وجهة نظر الكاتب على

شخصيات صابر عبدالقوى وخضرة (زوجته) ومنير الصحفى الذى تحول من هذا الثائر الوطنى الغيور على مصلحة وطنه والذى كان يدبج المقالات النارية ضد السلطة والذى سجن بسبب جهاده ونضاله فى رواية « الكهف » إلى رجل الملذات الذى ربط نفسه بكل أمراض المجتمع ومآسيه فى « الوهم » واحسان الذى عين رئيسا لمجلس الادارة لذلك المصنع الذى يديره صابر والذى ما زالت بصمات المؤامرات والحيل الشيطانية مرسومة على تصرفاته .كذلك خروج شريف من كهف الهام زوجة منير على سطح الأحداث وتعيينها فى وظيفة سكرتيرة لاحسان بالمصنع بعد أن كانت فى « الكهف » مجرد فتاة ارستقراطية لا تخضع إلا لمنطق السادة والعبيد ، كذلك تعيين على الغلبان مستشارا ثقافيا للمصنع استمرارا لدوره فى مساندة احسان فى الحصول على الدكتوراه كذلك ظهور شخصية طلعت ذلك الوجه البيروقراطى الانتهازى الوصولى القبيح . وعودة شخصية فاضل إلى الظهور بعد أن حصل على الدكتوراه من انجلترا مرة أخرى . كل هذه الشخصيات التى تأرجح تأثيرها فى الكهف والوهم وزيادة الفاعلية فى نبرة ظهورها فى الكهف ثم أختفاؤه فى الوهم والعكس صحيح لبعض منها كل هذا قد أعطى رواية الوهم خلفية ذكرتنا بهذا الازدواج الذى كان موجودا فى ثلاثية نجيب محفوظ بين القصرين وقصر الشوق والسكرية من خلال تتابع الأجيال واستمرار حركة التاريخ مع حركة تتابع الشخصيات وتفاعلها مع حركة المجتمع وتطوره .كذلك فى رباعية « الرجل الذى فقد ظله » لفتحى غانم وما ترسمه الشخصيات من ظلال على الواقع الدرامى من خلال الظهور من الداخل وليس من خارج الشخصية . كذلك فى ثلاثية أحمد حسين « أزهار »

و « الدكتور خالد » و « احترقت القاهرة » وما تلقيه من واقع سياسى مباشر على واجهة الحياة المصرية . نجد ذلك فى رواية الوهم حين انتقل هذا الصراع السياسى الذى تواجد فى رواية الكهف إلى صراع سياسى آخر ظهرت معالمه فى الحياة العملية التى خرجت إليها شخصيات الكهف .. صابر مدير أحد المصانع ومنير الصحفى اللذان تبدلا شكلا ومضمونا وخضرة التى تحولت من أشجان الجامعية المبتذلة المتحررة إلى خضرة الفتاة الريفية التى عادت إلى طبيعتها الفطرية الأولى التى شبت عليها .. وشريف الذى أصبح مطرباً مشهوراً والذى يعود إلى بلدته كفر السرايا ويتزوج أحدى بنات بلدته ويطلق فاتن الراقصة اللعوب وعلى الغلبان الذى أرهقه هذا البناء الذى يشيده والذى سوف يجنى ثمرته احسان بينما يرضى هو بتلك الجنيهات القليلة التى يعطيها له احسان بك رئيس مجلس الأدارة . والملاحظ فى رواية الوهم تأثر محمد جلال ببعض روايات احسان عبدالقدوس التى تحوى داخلها كما كبيرا من اسقاطات الجنس والأغراء . يتبدى ذلك فى شخصية مها التى تحاول قدر الامكان اثبات تواجدها كأنثى فتحاول اغراء على الغلبان الذى تجاوز الخمسين من عمره وهو أمر غير مقبول من الناحيتين الشكلية والموضوعية كذلك محاولاتها القاء الشباك على صابر عبدالقوى ثم علاقتها مع احسان ثم ظهور طلعت ومحاولته القاء الشباك عليه كل ذلك أضفى على شخصية مها أبعاداً ودلالات أضعفت من النسيج الدرامى لرواية الوهم فى بعض جزئيات هى أحوج فيها إلى التعميق وليس التسطيح . كذلك التبرير الذى أسقطه محمد جلال لطلاق شريف وفاتن وإن كانت له أسباب نفسية وجيهه داخل أعماق شريف إلا أن هذا الحادث الذى صوره وكأنه وليد ساعته جاء ليضيف جزئية ضعيفة فى هذا الفصل من الرواية .

لقد أراد محمد جلال أن يستكمل فى الوهم ما سبق أن قاله فى الكهف وأن يكمل البناء الفنى الذى بدأه فى الكهف بتلك الرواية . لكن محاولة اضفاء أبعاد جديدة على واقع الشخصيات أخل بفاعلية هذه الشخصيات خاصة أن المناخ السياسى والاجتماعى فى رواية الكهف جاء متماسكاً عما هو موجود فى رواية الوهم من ناحية تصوير الحرية الشخصية عند أشجان فى الكهف وتلك الحرية عند مها سكرتيرة رئيس المصنع فى الوهم .. كذلك من تلك الصدف المختلفة التى جعلت احسان عميل البوليس يصبح رئيس مجلس الادارة وفى نفس المصنع الذى يديره صابر عبدالقوى ومحاولته الدءوب للايقاع بصابر . ورواية الوهم كسابقتها من روايات المرحلة الأولى عند محمد جلال تخرج من معطف الواقعية الاشتراكية التى تتصارع فيها تيارات القهر ضد تيارات السلطة والتى تنبئ عن محاولات الاحتجاج والدلالة على ذلك محاولة على الغلبان فى التمرد والتخلص من قبضة إحسان(٢٥) : « ويجرى على الغلبان ويطارده تاريخه الطويل .. فى الشوارع التى اختنقت أنفاسها رغم احتضان النيل لها .. خادم المسجد الذى تمرد على خدمة مسجد سيدى زينهم . وباع رضاءه بخدمة الزاوية الطاهرة بحلة نصف عمر . ومكتب بوزارة الأوقاف . وقوت دائم لأفواه عياله التى لا تكف عن الطحن ولم يرض المشترى بما أخذ .. ينبغى أن يقدم المزيد .. خيانة فكره والناس الذين يحبهم .. وكان لابد من أن يدفع ولكن الخيانة لم تكن تجرى فى دمه .. فتمرد ذات صباح وانتصر تمرده .. وظهر إحسان مرة أخرى فى حياته ، كالقدر المباغت الذى لا يرحم ، وقاوم .. ولكن مقاومته انهارت والأولاد تحاصره ، وأصبح مستشاراً يركب عربة العروس .. كالحلم .. يسكن بيتاً يطل على النيل والثمن أن يزيف عالما » .

كذلك محاولة طلعت القضاء على كل من احسان وصابر بمهادنة احسان أولا ووأد شخصية صابر من مجتمع المصنع (محاولة السنى القضاء على المعلمة حلوة عن طريق لواحظ وعكاشة فى رواية الرصيف) (ومحاولة أحمد بك القضاء على الشباب المثقف ووأد شآفتهم عن طريق اختلاق مظاهرة فى توقيت اعدام حنفى فى رواية القضبان)[٢٦] » : هذه فرصة عمرك يا طلعت لا تجعلها تفلت من بين يديك . اضرب ضربتك بلا هوادة .

ونفث دخان سيجارته فى وجه احسان :

ـ مهادنته .. كانت أكبر خطأ ارتكبناه .

نزواتك التى فاحت رائحتها فى المصنع أيها الغبى هى التى أوصلتنى إلى هذا . استندت على جدار مائل ، اللعنة عليك .. وعلى نزقك .

وابتلع احسان دخان سيجارته الرفيعة ، وقال فى نبرة يغلب عليها الاستسلام :

ـ ليس أمامنا غير هذا .

وقال طلعت باحتقار :

ـ هذا الصنف تزيده المهانة صلفاً وإصراراً على العراك .. لقد خبرته جيدا

ـ وماذا تصنع ؟

كور طلعت حقده وهو يتذكر نبرة صابر المعتدة :

ـ نسحقه .

ومال احسان إلى الخلف ، وضحك ضحكة حادة ولكنها مقتضبة ثم قال فى مرارة :

ـ أمضيت عمرى أحاول سحقه .. ولكنى اكتشفت بعد فوات الأوان أن صابر كالمعدن . عندما تسحقه يزداد توهجا . كنت مغفلا كبيرا .. سهرت الليالى لأمده بعوامل اللمعان . إرتقى سلم المجد على كتفى .

وكما امتدت رواية الوهم من حيث انتهت رواية الكهف تمتد رواية الحب من حيث انتهى الوهم لتبدأ سلسلة أخرى من الصراعات ولكنها تمتد إلى داخل النفس حيث يقبع الحب خلف ركام الكراهية وحيث يطغى الحب على هذا الزخم الكبير لتراكمات الصراع .

٦ - الحب ١٩٧١ .

تمثل رواية « الحب » الحلقة الثالثة والأخيرة من ثلاثية « الكهف ، الوهم ، الحب » التى أديجها يراع الأديب الروائى محمد جلال فى رحلته الروائية والتى تمثل مرحلة جديدة تختلف اختلافا جوهريا عن مرحلة الواقعية الاشتراكية واستخدامات الأساليب الحديثة فى الرواية .. وهى مرحلة الرواية السيكولوجية إذ أنها قد أكملت الثلاثية المتميزة فى ابداع محمد جلال ووضعته فى مكانة خاصة مع الروائيين أصحاب الروايات الممتدة وهى أعمال قليلة جديدة تعد على أصابع اليد متواجدة فى ساحة الإبداع الروائى العربى . ويعد هذا النهج المتميز فى ساحة الرواية نهج الثنائيات والثلاثيات والرباعيات نهجا له خصائصه وتفرده فى

قوالبه التى لها شكلها وقالبها المتعارف عليه والمحدد وتعد رواية « الحب » استكمالاً لروايتى « الكهف » و« الوهم » من الناحية الموضوعية أيضاً وهى انتقال طبيعى لشخصيات بدأت حياتها الدرامية فى الجزء الأول « الكهف » وهى « صابر عبدالقوى » و« أشجان ــ خضرة » و« على الغلبان » و« أحسان » و« فاتن » وشخصيات نمت دراميتها فى الجزء الثانى « الوهم » مثل « مها » و« طلعت » وشخصيات تواجدت فى الجزء الثالث من الثلاثية « الحب » وهم « هشام » و« سامى » و« كمال » و« هانى » ولعل هذا الجزء من الثلاثية قد أعاد إلى الأذهان بعض الشخصيات التى مرت علينا فى الجزءين الأول والثانى فشخصية هانى تبدو متأثرة إلى حد بعيد بشخصية أمها فى « الكهف » مع فروق بسيطة فى الجوهر . فهى تمارس الحرية التى كانت تمارسها أمها قبل ذلك . فهى تذهب إلى هشام فى منزله وهو الرجل الأعزب وكلاهما يحب الآخر . إلا أن هشام يحاول أن يخفى هذا الحب لأسباب تتعلق بعمله مع والد هانى (صابر عبدالقوى) الذى كان عوده صلبا فى الجزءين الأول والثانى .. ودائماً رأسه مرفوع ولكنه فى هذا الجزء يسقط سقطته الأولى . كما أن محمد جلال قد صوره بصورة النائم بينما ابنته تبيت خارج البيت وهى اسقاطة ذكية رأى بها أن يمهد لسقوط صابر بعد أن عراه أحسان تلك التعرية التى أيقظت فى نفسه كوامن من الغيرة . حتى أنه كاد يموت تحت عجلات احدى السيارات المسرعة[٢٧] : « سمعت صوت نوم صابر العميق ، تجسد الضيق بين شفتيها ، بصقت ، سقطت البصقة على صدرها الغاضب ، امتدت أصابعها المرتجفة تمحو أثر الغضبة ، توقفت يدها على صدرها ، تحسسته ، تبينت أنه ما زال يحمل بقية من نضارة ، هزت نهديها ،

ترجرجاً كثمرة لم تسقط بعد ، عادت إلى ابتسامتها الحياة ، لامت نفسها ، لا يزال صدرها يحمل كل النضارة ، دائما تبخس أشياءها ، شعرت بحريق الرغبة يأكلها ، لم تتوقف أصابعها ، جرت على جسدها ، ملهوفة الوقع ، ما زال الجسد يحمل عطر الحياة ، ما عاد يحتفى بعطرها ، كان يقيم طويلا على بابه ودلالها يرفض أن يدعه يدخل ، طالما تعذب حتى ينال رشفة ، صوت نومه العميق يمزق أعصابها ، تندفع بكل حنقها ، تغرق سكينتها فى غضبها ، تقول ، تنام وتتركنى ضحية الأرق لا .. لن أفصح عن ثنايا نفسى واحتضنت صدرها وأعماقها تصرخ :

ـ الليل جاوز الانتصاف .. وابنتك لم تجئ ..

شعرت بخوف حقيق يمزقها ، تركت يداها صدرها .

ـ قم يا رجل وابحث عن ابنتك .

سيدفن رأسه فى الغطاء :

ـ أفسدتيها .. وقادمة لتفسدى نومى .

تدفع الغطاء بكل جموحها :

ـ لم أعد أحتمل الحياة فى بيتك .

وتنفجر دموعها ..

ـ الهموم لا تدعنى .. حتى ساعة النوم .

وتسقط رجولته تحت قدميها ، ويحملها على حنانه :

ـ لا تقلق .. ستأتى بعد قليل .

كذلك كان سقوط فاتن واحسان وممارستهما مهنة القوادة من أجل المال ودخول فاتن السجن لهذا السبب هو بمثابة انسحاق لهذه الشخصيات التى مارست حياتها الروائية بأحط أنواع الشبق النفسى من خلال السقوط فى وهدة النفس التائهة التى تجرى وراء شهواتها وملذاتها وهى تعرية لهذه الشخصيات التى أراد محمد جلال أن يدعم بها نهاية ثلاثيته ويجعل البطولة التراجيدية تتمثل فى هذا السقوط الجماعى لشخصيات الثلاثية أما سامى وهو شخصية جديدة ظهرت فى رواية الحب ولم تكن موجودة فى الروايتين السابقتين وقد صوره محمد جلال بصورة رجل الملذات صاحب العوامة الذى لا يفيق أبدا من الدخان الأزرق ويفعل المستحيل فى سبيل الحصول على المال من أجل ملذاته حتى لو أدى الأمر إلى التحالف مع الشيطان . فقد كان سقوطه وعوامل قهره نابعة من ذاته ومن محاولاته الدائبة فى تحريك شيطانه لاصطياد ضحاياه عن طريق التجسس واستخدام أحط الوسائل للنيل منهم أما طلعت وهو الشخصية التى تنامت دراميتها وتصاعدت حدة فاعليتها منذ الجزء الثانى من الثلاثية فقد كان سقوطه نابعا من هذا الانتقام الذى يعيش فيه ومعه . وهو شخصية معادة ومعادلة لشخصية احسان فى الجزءين الأول والثانى من الثلاثية . فقد وصل إلى منصب رئيس مجلس ادارة المصنع عن طريق تدمير احسان وادخاله السجن . وأراد أن ينال « مها » وأن يضع رأس صابر عبدالقوى فى الوحل وأن يسخر سامى للتجسس على كل من هشام وصابر بل إنه حاول أن يحطم تلك الدمية التى كان

يتسلى بها طول الوقت (فوقية) لقد أراد أن يعرى الجميع ليحقق بذلك شهوة الانتقام المتأصلة فى نفسه . وهو يعتبر نسخة طبق الأصل من احسان فى « الكهف » كان يمسك بخيوط العرائس كلها ويحركها .. هكذا أراد طلعت ولكنه لم ينجح وسقط فى وهدة الفشل هو الآخر(٢٨) : «يتجاسر هذا الشيخ المتصابى ويحدثنى بنبرة عالية متعالية سأسحقه بقدمى ، وبدا له أن بدنه يهتز كله .. لا .. لن أسحقه . يكفى أنه تساقط .. ألقته رياح الخريف تحت قدمى سأستمتع بالتفرج عليه وهو فى قبضة يدى كعصفور منكسر ، أتركه يطير قليلا ، وتمتد يدى ، وتقبض عليه وتقلم بعض ريشه وأدعه يطير ويصدق أنه قادر على أن يطير ويسقط ويسيل بعض دمه ، وأمسح عنه دمه ، واربت عليه بحنان قم يا صابر وامح ماعلق بك » . أما كمال وهو شخصية مستحدثة فى الجزء الثالث من الثلاثية استمدت أبعادها من رواية « الحب » ولم يكن لها وجود فى الروايتين السابقتين ، فقد كان الضمير الحى لأمه فاتن التى كانت تتوق دائما إلى اسعاده وتوفير سبل الحياة الكريمة له ولو على حساب حياتها وكرامتها ، وكان عمل أمه فاتن كراقصة سببا قويا لهذا الانسحاق الذى عايشه وسط زملائه بالمصنع حتى أنه عندما أراد أن يلقى عليهم خطبته فى التمسك بالفضائل والقيم فى أحد الحفلات جذبته كلمات سامى إلى الدرك الأسفل من هذا الانسحاق ولم يشعر الا وهو مغمى عليه . وعندما امتهنت أمه مهنة الرذيلة انتحر وقد كان كمال هو الانسان الوحيد فى الثلاثية الذى وعى منطق الحقيقة دون بقية الشخصيات حتى هانى التى لم ينل منها سامى أو هشام أو طلعت أى شئ ولم تؤثر فيها محاولات فاتن للايقاع بها على الرغم من فرط تحررها فانها لم تستطع أن تصل إلى ماوصل

إليه كمال من صدق مع نفسه ومع الآخرين حتى هشام الشخصية التى تعادل شخصية صابر عبد القوى فى « الكهف » و « الوهم » لقد كان احساسه بالخجل من الاعتراف بحبه لهانى ومن تصرفه معها حينما كانت تزوره بشقته واحساسه بالعار والجنون والغيظ والغيرة حينما علم بذهاب هانى إلى عوامة سامى صار من منطلق عدم التوازن لهذه الشخصية حتى عندما حاول طلعت احكام قبضته حوله فى قضية زكريا استنجد بصابر ولم يحاول أن يتصدى بنفسه لمحاولات طلعت فى النيل منه . أما فوقية وهى شخصية ممتدة من رواية « الوهم » وان كان صوتها خافتا فى كلتا الروايتين الا أنها كانت عنصرا مساعدا للوصول إلى نقطة درامية خاصة « فى الوهم » لاشعال نار الغيرة فى قلب مها (فى الحب) للوقوف بجانب طلعت ومساندته حتى تحوز رضاه وتصل إلى مبتغاها فى الزواج منه .

ورواية الحب على الرغم من أنها سارت نفس المسار الذى سارته كل من روايتى « الكهف » و « الوهم » من ناحية الشكل الواقعى الظاهرى المطعم بسمات التعبيرية المستنبطة للواقع النفسى الا أن استخدامات التكنيكات الحديثة للرواية والقصة قد ظهر فى ثناياها خاصة ماهو مرتبط بالأبعاد السيكولوجية للشخصيات كما أوضحنا عن طريق استخدام المونولوج الداخلى فى تجميع ذرات الموقف وتنميته وتصاعده للايحاء وليس للتسجيل والتصوير[٢٩] : «وتساءل شئ داخله : هل كان سيكملها كما تريد هانى .. ؟ وكف عن التفكير ، وغام فى لاشئ ، ووقعت عيناه على كلمة « الحب » فرددها مرات كأنه يريد أن يحفظها عن ظهر قلب ، ثم ذكر اسم هانى مرة واحدة بطريقة واضحة» ، وتذكر أن هناك سؤالا فى داخله . أجاب مندفعا بعض الشئ :

ـ كما أريد أنا .. لا كما تريد هى .

وبدا أنه قطع طريقا طويلا ، التقط نفسه بعده وهو يقول بعينيه :

ـ هانى ليست مسيطرة .. كما كنت تتوهم يا هشام . ولوح بيده فى الهواء كما لو كان يكلم انسانا ما فى الحجرة .

ـ ليست مسيطرة عليك بالمرة .. المسيطر هو أنت .. أنت الرجل .. والقوى دائما .

دهمته رجفة . ماذا لو دخل أحدهم وامسكه فى لحظة استرخاء مع نفسه . واستبعد التساؤل من نفسه فى ثقة كاملة . ودارت نظراته فى حجرة المكتب الرحبة ، كما لو كان يستعرض ثقته الكاملة فى آن واحد ... لن يجرؤ على اقتحام لحظته .. ووجد سامى يقف فوق رأسه وبدا له كالخيال ، فى أول الأمر ، حتى أنه عبره بنظراته ثم عادت إليه كرد فعل لنظراته المتعجلة ، ليجد شفتين تفتران عن ابتسامة بلهاء ، فعرف أن سامى يقف فى الحجرة ، وبجواره وليس فوق رأسه كما تخيل فى أول الأمر ، وفى اللحظة التى تلتها مباشرة وقعت نظراته على طرف المذكرة ، فوجد وجه هانى ، وشعرها يغطى الجزء الأيسر ، قد رسم صورة واضحة وأمضى فترة صمت ، لايعرف عمرها الحقيقى ، حتى استعاد تركيزه ، فطن إلى أنه مادام يقف فوق رأسه ـ فقد نسى أنه اكتشف منذ هنيهة أنه يقف بجواره وليس فوق رأسه ـ فإن المذكرة ستنتقل بين لحظة وأخرى إلى أصابعه ، وإنه سيتبين من النظرة الأولى أن هذه الصورة لهانى بنت المدير العام للمصنع ، وأن هذه العبارات المكتوبة على المذكرة بخطوط مختلفة ومتشابكة لا يكتبها الا رجل عاشق ، وأن عقله اللاواعى انتهز فرصة ما وراح يفضحه . » .

والملاحظ فى رواية « الحب » آخر هذه الثلاثية المتميزة فى إبداع محمد جلال أن استبطان الوعى عنده قد شمل أيضاً بالإضافة إلى هذه الرواية التى كاد استبطان الوعى يغلف كل شخوصها عدة روايات سبقت هذا العمل ، وهذا الأسلوب يختلف اختلافاً كلياً عن أسلوب تيار الوعى الذى ابتدعه « جيمس جويس ومارسيل بروست » والذى أصبح ظاهرة خاصة فى الرواية العالمية والذى يستحضر اللاشعور فى أشياء هى فى ظاهرها لا تمت بصلة للحظة الواقع ولكن فى جوهرها تشكل صلب هذا الواقع . فهناك ارتباط نفسى بينها وبين لحظة الواقع . فعملية استبطان الوعى نجدها فى معظم أعمال محمد جلال إن لم يكن فيها جميعها وهى نتاج تأثر محمد جلال بأعمال نجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبدالله وإحسان عبدالقدوس والسحار وغيرهم من جيل المبدعين الروائيين الذين كانت رحلاتهم داخل عالم الرواية ذات كثافة فى إستخدام أدوات التعبير المائلة فى هذه الساحة العريضة لعوالمهم الروائية .

والملاحظ فى رواية الحب أننا نجد أن هذه الظاهرة « ظاهرة استبطان الوعى » تغطى المساحة الكبرى من الرواية منذ بدايتها وحتى قرب انتهائها تقريباً . ففى البداية نجد أن خضرة قد جلست تتأمل فى هذا الوضع الذى تسير فيه ابنتها والذى يقبع فيه زوجها . من تحرر ابنتها وسهرها الدائم وكذا نوم زوجها وحتى عودة خضرة وصابر إلى حظيرة حياتهما الهادئة مروراً ـ بهذا الشريط الطويل لنسيج الرواية الدرامى وتلك الصراعات الدائرة فى صلب هذا النسيج بين هشام وذاته ومن حوله من يريدون النيل منه ومن هانى هذه الفتاة المتفتحة التى تنظر إلى الحياة بنظرة واثقة ولكنها غير موائمة مع نظرات المجتمع لها مما جعل الجميع

يطمعون فيها . وصابر الذى نام ثم سقط ثم استيقظ فجأة على هذا الصوت البعيد الآتى من الزمن البعيد « من رواية الكهف » وسامى وفوقية أداة طلعت فى الوصول إلى مآربه وطلعت هذه الشخصية الوصولية الانتهازية الذى لايتورع أن يحالف الشيطان فى سبيل الوصول إلى مآربه المكيافيللية . وغيرهم من الشخصيات التى توخى محمد جلال أن تكون رامزة وفى نفس الوقت منتقاة من الحركة التعبيرية التى طبعت الفن والآداب (الشعر والقصة والمسرحية) بهذا الطابع النفسى من خلال قضايا الجنس وصراع الجسم والنفس وتصوير الفساد والشذوذ .. وعلى الرغم من أن محمد جلال كان واقعياً فى أعماله الأولى إلا أن التعبيرية كانت سمة مشتركة فى هذه الأعمال خاصة «القضبان» و« الكهف» و«الوهم» و«الرصيف» كذلك فإن المرحلة الثانية من أعمال محمد جلال قد تضخمت فيها التعبيرية من خلال استبطان الوعى فى المونولوجات الداخلية والتى تطل من أعمال « الأنثى فى مناورة » و « الملعونة » و « الحب » و « محاكمة فى منتصف الليل » التى سيجئ ذكرها بعد ذلك . وقد حفلت ثلاثية محمد جلال « الكهف ، الوهم ، الحب » بشخصيات ربما تواجدت بصورة أو بأخرى فى أعماله الأخرى إلا أن هذه الثلاثية تعتبر ذات طابع خاص من حيث الشكل والمضمون والدلالات وموقفها فى الرحلة الإبداعية عند محمد جلال .

٧ - الأنثى فى مناورة ١٩٧٠ .

تعد رواية الأنثى فى مناورة هى الانعطافة الحقيقية فى عالم الرواية لدى محمد جلال،إذ أنه انتقل بهذه الرواية من مرحلة الواقعية الاشتراكية فى أعماله الأولى

« حارة الطيب »و« القضبان »و« الرصيف »و« الوهم » إلى مرحلة أخرى متميزة استخدم فيها محمد جلال فى إدارة هذا العمل وبعض الأعمال التى تلته أدوات جديدة وتكنيكاً ينبع من صلب اللغة بأبعادها المختلفة من شاعرية وملمس لفظى متميز ومؤثرات نفسية ونسيج معبر مستمد من المونولوج الداخلى .. وزمن نفسى يحمل كثيراً من الدلالات . وقد نجح محمد جلال فى أن يتحول من تأثيرات المرحلة الأولى التى كانت بصمات معاصريه واضحة على بعض أعماله إلى مرحلة تطور معمار إبداعه فى استخدام المونولوج الداخلى الذى يخلق نوعاً من الواقعية الداخلية ، ويقيم عالماً خاصاً داخل أعماق الشخصية نجد ذلك فى شخصية « سهى » فى رواية الأنثى فى مناورة حينما يقيم محمد جلال هذا العالم الداخلى فى أعماق نفسها وفى وعيها الداخلى بحيث أن النذر المتجمعة داخل هذا العالم النفسى والتى تتأرجح كثيراً فى منعطفات داخلية ما بين النرجسية وأحلام العذارى والرغبة فى التدمير والانتقام تتجمع لتلائم هذه المناورة التى تزمع هذه الشخصية احداثها مع حبيبها (تامر) الشخصية الرمزية التى تعبر عن ثقل التقاليد على حياتنا والمحاولة الدءوب للهروب منها ثم حين نكتشف أننا خرجنا عن المألوف الذى كان يستعبدنا ونحاول إحداث مناورة جديدة على مستوى الواقع الخارجى للعودة مرة أخرى إلى الطبيعة الخاصة بكون الوقت قد مضى وانتهى العمر وأصبح الانتماء إلى اللحظة ضرباً من المستحيل . وهذا ما حدث مع شخصية « سهى » الشخصية المحورية فى الأنثى فى مناورة فهى حين أفاقت من صدمة مناورتها وأرادت احداث نوع من التوازن مع نفسها كان كل شئ قد انتهى .

من خلال هذا المونولوج الداخلي التي تداعت له أفكار « سهى » تلك الفتاة المشبوبة العواطف والتي تبدأ الرواية باجترارها لذكريات أخيها « سمير » الذى أغتيل غدراً وهو يتأهب للأخذ بثأر الأرض التي أغتصبت وحرق قمحها وتيبست خضرتها وقتلت فيها البسمة وضاع منها الأمن والأمان واستبدل بهما القهر والخوف والانسحاق وقد ماتت أمها قبل أن تشهد بنفسها أمنيتها التي عاشت من أجلها وهى انتهاء عار الأسرة التي سلبت أرضها عياناً بياناً وسلب منها هذا الانتماء الذى كانت تكنه للأرض فرحلت عنها بعد أن أضمرت فى القلوب نيران الحقد . لقد كانت تلك الليلة فى حياة « سهى » هى ذكرى مقتل أخيها « سمير » تذكرتها أثناء ذهابها لمقابلة حبيبها ومحاميها « تامر » هذا الرجل الذى وثق به أبوها فأسلمته هى قيادها وقلبها وأمنها وعاطفتها فى غير ترو ولا حذر . وتتصارع ذكرى أخيها مع حبها لتامر وتتطفو على السطح كل من هذه الذكرى الأليمة وهذا الحب المشبوب وتتغلب الحياة على الموت وتعيش فى مخيلتها صورة حبيبها بردائه الأسود فى قاعة العدالة ، ويرتد وعيها إلى قتلة أخيها الذين جلسوا فى قاعة المحكمة غير عابئين بميزان العدالة ولا بكلمات الحق بل أنهم انتهكوا قدسية العدالة بأن ضحوا بأحدهم فى سبيل أن يمرحوا ويرتعوا فى الحياة وتصرخ « سهى » فى القضاة ، ليس هذا بقاتل أخى ، إن القتلة الحقيقيين هاهم جالسون وعلى رؤوسهم الطير ، الحقد يملأ قلوبهم ، والشماتة تطل من أعينهم ، إن هذا الذى أمامكم قاتل مزيف .. ويرتد وعيها مرة أخرى إلى « تامر » « محاميها وحبيبها »[14] : ولاأدرى سوى أن نظرات تامر احتوتنى ، تنقذنى من الدوامة التي تريد أن تبتلعنى ، تعلقت بنظراته ، ووضعت رأسى على صدرها

ورحت فى غيبوبة النشوة ، وعندما أفقت ، وجدت بحيرتى الساكنة تتحرك ، تفجرت رغبتى فى إحتضانه ، وأن أضع رأسى على كتفه ، أترك العنان لدموعى أغتسل ولاتغسلنى مياه المحيطات » . وتنتصر الرغبة فى الحب على الرغبة فى الثأر وتحركت فى نفسها تلك المرأة التى تريد ولاتبالى بما تريد طالما أن هذا الذى تريده مشروع ويرتج على تامر وتتوحد ضحكاتها ويمسكان بالدرب الجديد فى نشوة وانتصار . ولكنها حينما أرادت أن تسقيه من رحيقها لفظها وتتداخل فى تلافيف وعيها منال صديقتها وأنيسة لياليها تلتمس منها النصيحة(٣١) :

« ولكنك ياسهى أغرقته فى بحر من العطاء ، وأخذته أمواجك السخية بعيداً ، ولايلقى مراسيه على شاطئك ، وبدوت كالجزيرة المهجورة ؛ وأنت تئنين من هذا وأنينك لاتخطئه الأذن ، يمزق النفس ، قلت لك ألف مرة ، آه لو تسمعين ، وكدت أنصت لمنال » . وتصرخ فى وعيها لكلمات تامر(٣٢) :

« لاأشرب من ماء شرب منه غيرى » . وتأخذها هذه الكلمات فى طوفان من الحيرة والشجن . لقد كانت زوجة رغماً عنها ، بإرادة أسرتها وكانت فتاة فى سن الرابعة عشرة وكانت نهباً لكل العيون حتى عيون أهل حارتها . حتى عيون هذا الفتى الذى أوسعوه ضرباً حينما تعرض لها . كانت تراهق أيامها الأولى مع كرم فتاها الأول . لكنهم اختاروها رغماً عنها . عاطفتها لبت نداء الحب الأول رغماً عنها . هذا الذى يعترض طريقها سلب بعض نظراتها رغماً عنها . هذا الرجل تزوجها رغماً عنها . لكن رجلها الحقيقى تامر هى التى سعت إليه وهى التى منحته ما لم تمنح الآخرين الحب والشوق منحته دموع المرأة ولهفتها وخلجات عمرها المشتاق .

ويمتد هذا المونولوج الداخلى فى تحليل نفسية « سهى » والتعبير عما تكنه وتختلج به مشاعرها الرقيقة ، فيدور هذا الصراع داخل أعماقها بينها وبين تامر . يتهمها تامر بأن لوحاتها تحمل فى طياتها ملامح رجل آخر ، وتحاول « سهى » البحث عن هذا الوجه فتفاجأ بوجود وجه « كرم » فى ثنايا هذه الوجوه التى ترسمها ، استحضره عقلها الباطن فى لوحاتها دون أن تشعر ، ثم يصور لها خيالها أن تامر على علاقة بصديقة متهتكة فينكسر داخلها وتتملكها تلك اللحظة الشريرة التى تحاول أن تدمر فيها كل شىء(٣٣) : « وتجردت صديقتى من ملابسها وتامر أيضاً قبل أن يغيبا فى لحظة يحرسها الشيطان ، انكسر داخلى ، وصوتى يزأر : أنا الخائنة يا خائن .

وسمعت داخلى يتساقط ، امتلأت بحيرتى ببقايا جدارى المنهار ، تعثر جريان مائى ، أوشك أن يتوقف ، توقف ، اختنقت ، رميته بنظراتى المختنقة بالدموع ، ملامح وجهه تغرق فى آثار عبارتى ، تعكرت صفحة الحليب ، تملكتنى لحظة شريرة ، غريبة على لحظاتى ، حملقت فى آساه اغترفت منه ، أريد أن أرطب به داخلى الذى ينزف ، لم يكن يتوقع كلماتى ، ابتسمت إبتسامة بلا معنى ضغطت على حروف » .

وتتصاعد حدة هذا الصراع بين تامر وسهى داخل وعيها وفكرها وتزكى هذا الصراع تلك الصديقة التى تبرز خلال هذا الصراع وتقدم النصائح وتثور عليها « سهى » ويتبدى لها حزنها على أخيها ، ولكن حبها لتامر يطغى على هذا الحزن ويفيض عليه ، حتى يكاد يمحيه تماماً من دائرة وجودها ، وتخلع الثوب الأسود

وترتدى الثوب الأحمر وتعيش لحظات أشواقها وعواطفها . لقد هاجر تامر .. وأصابها فى الصميم وهى تريده أن يعود وتحاول بشتى الطرق أن تستعيده . أن تطرد شبح أخيها من محيط أفكارها(٣٤) : «ووجف قلبى ، رمقتها بنظرة فاحصة أتبين اتجاه عبارتها ، هل تريد أن أبحث عن رجل آخر؟ أتمثل فلسفة نساء العصر ، لا يصرع رجل سوى قادم جديد ، لوكانت هذه كلمتها ، لما عرفتنى فى يوم من الأيام ، قلبى يظل صائماً ، وحزنى يبقى طاهراً ، وتذكرت حزنى القديم ، حزن سمير ، ابن أبى وأمى ، تملكتنى رعشة الاشتياق إليه ، جاءنى متمهلا ، قادماً من أعماق بعيدة ، رأيت فى وجهه انكساراً ، قامتى انشرخت قبل أن ألقاك يا حزنى القديم ، تمزقت من جديد ، لم يعد عند سهى ما يتمزق ، وضعته أمام حزنى ، حزن حبيبى ، ألفيته قزماً يا دهشتى ، حزنى على تامر عصا موسى ، ابتلعت ما عداها من أحزان ، أطل الآسى من عينى حزن سميرى ، عندما أتذكره بعد طول نسيان ، أسخر منه ، ماذا أصابك يا سهى وأغمضت مشاعرى ، ولم تختف أحزانى» . وتعود سهى إلى مرسمها وتحاول أن تستعيده من خلال لوحاتها وعندما تتم احداها تقفز إلى ذاكرتها ، خيانة هذا الرجل فتمزق اللوحة وتطأها بقدمها ، بل انها تمزق لوحاتها بالمعرض وتدمر ذكرى شجاعها الأول «كرم» وتصل بذاتها إلى حد الجنون عندما تدفع بكل شئ إلى حافة الهاوية ، وتذهب إليه وكأنها تطهرت من رجس الماضى الذى كان يؤرقها ، وتفاجأ بأنه يعطى لها أوراقها وكأنه يعيد إليها عارها الذى سبق أن فقدته حين فقدت أسرتها وأرضها وآمالها . وتتحول سهى إلى جب عميق تستزيد منه قطرات ضعفها وشكوكها . حتى أنها تتخيل أن صديقتها تريد تامر لنفسها وأنها تشخص حتى تسلبه منها . ويأخذ وعيها إلى هذه اللحظات الآثمة حين ترى

صديقتها منال فى أحضان حبيبها تامر . وتتوه فى وديان أفكارها وتحاول أن ترد الصاع صاعين وتبحث عن كرم تريد أن تسقيه رحيقا أشهى مما ذاقه تامر منها ، تريد أن تضرب ضربتها الكبرى فى الصميم وأن تنتقم لنفسها[٣٥] : «وصرخت وكأنى أتحدى كلماتى المذعورة . سيكون كرم رجلى وأنا ظله ، سأسقيه قطرتى ، وقطرتى محيط يغرق فيه الذى يجيد العوم ، أنسيتم محيط سهى ؟ سأعوضه ليالى الجفاف التى عاشها ، كل ليلة لم يعشها معى فهى ليلة خرساء،لياليه القادمة ليال عامرة بالدفء « دفء سهى » أين ألقى تامر ؟ قلت تامر . ما دهاك يا سهى ؟ تامر لا يذكر إلا ليتجرع كأس المرارة حتى الثمالة والزمن ليس زمانه ، أريد كرم أين ألقى كرم ؟ نظرت حولى ، كأنى أبحث عنه فى حجرتى ، رأسى كتلة صماء . لا أعرف كيف أفكر ؟ ماذا أصنع ؟ وجرت يدى إلى التليفون أريد أن أسأله من ؟ عقلى الرصين ، كيف أجد كرم ؟ وضحكت نفسى منى ، وذكرتنى ضحكاتها ، أن عقلى الرصين قد راح ، لم يعد لى عقل رصين ، ذهب تامر ، وعادت يدى مخذولة من منتصف الطريق ، وأغمضت حواسى . حتى لا أنصت إلى سخريتها ، تصاعدت الدماء إلى رأسى ، لم تمكنى دمائى الغزيرة من التفكير ، قطعت الحجرة جيئة وذهاباً ، لم يتقلقل عقلى الجامد ، أسرعت إلى أشيائى المخبأة ، فتشت فى بعضها تبينت أنها لا تحمل دليلاً يأخذنى إلى كرم ، أريد كرم ، انتابنى ما يشبه الاغفاءة ، شطح خيالى تصورت خاتم سليمان فى قبضتى ، ويجىء عبدى المطيع ماثلا بين يدى ، آمره أريد كرم ، ويأتى كرم وجهه الأسمر ، بسمته الملائكية ، أدقق النظر ، أريد نظراته الخجلى ، علمتنى الحياة أن أحتضن العيون التى تفيض خجلاً ، وضحكت وأنا أفتح عينى ، وكانت

ضحكتى أشبه بضحكة امرأة ملتاعة . «وتبحث سهى عن كرم فى أعماقها وتجده وقد غيرته المادة وحوله المال إلى إنسان آخر لكل شئ عنده حساب وكل جسم له وزن ، وامعانا فى الانتقام يأخذها الماضى إلى مذبحها ويأخذها كرم فى سيارته إلى شقته . وفى الطريق تستيقظ فيها كوامن أمها ونظرات تامر الفيضية . وتجد نفسها تصرخ ويرتعب جزارها من صرختها ويفقد توازنه وتهرب من كهفها العميق إلى ساحة نفسها[٣٦] : «وفى الصباح الذى أشرقت شمسه ، تأكدت أن سكين الجزار لم تصادف ملمس رقبتى وما زالت روحى تملأ وجهى الشاحب ، وملابسى على جسدى المكدود» .

وعاد تامر وبدأت المناورة الحقيقية للمرأة . عاد تامر يطلب الصفح على هذا الهجران . لكن سهى أوصدت أمامه الأبواب . لقد جاء ليعود بعد أن كابد مكابدة العشاق . ولكن زلزال المرأة كان عنيفاً . لقد صارحته سهى بأنها قد زلت مع كرم وان شفتيها لم تعد عذريتين وأن جسدها قد أصبح نهبا لذلك العائد إلى حياتها بالمال والسيارة والشقة . وينصرف تامر إلى غير رجعة وتصحو سهى على صوت انغلاق الباب وتتبين تلك الحقيقة العارية المارة . لقد كانت سهى عفيفة طاهرة ولكنها أرادت مناورة لرجلها . فكانت مناورة العمر كله[٣٧] : «ما أروع أن يعطى الإنسان ظهره الأشياء ، حتى لو كانت نفسه ، واحتوانى آه ، حزن أخرى ، سميرى ، حبيبى الحقيقى ، ابن أبى وأمى ، الليلة ليلة ذكراه ، وخلعت ردائى الكريه ، واتشحت بالسواد ، من الحزن العميق يثقل صدرى ، عاد حزنى القديم بكل ضراوته . احتفيت به ، ارتعش له كيانى ، تذكرت كذبتى ، معرضى الجديد ، فكرت أن أطردها من عالم

أكاذيبي ، تمنيت لو أن منال أنيسة ليالى عمرى ، كانت بجوارى تساعدنى على تنظيف مرسمى الذى علاه التراب » .

٨ - الملعونة ١٩٧٢ .

تعتبر رواية « الملعونة » هى الخطوة الثانية التى تحول بها محمد جلال من الرواية الواقعية التقليدية بتقنياتها وجمالياتها المتمثلة فى براعة السرد ودقة الحوار والترتيب الأمثل لوقع اللغة داخل أعماق المتلقى إلى الرواية الحديثة التى تعتمد على أسلوب تيار الوعى واللغة المتميزة واستخدام الزمن النفسى بما يحمله من دلالات وشحنات ذاتية . وقد صدرت رواية « الملعونة » بعد « الأنثى فى مناورة » مباشرة . وهى تعتبر امتداداً لهذه الرواية من نواحٍ كثيرة استخدمها محمد جلال فى تطوير هذا الأسلوب الجديد الذى ظهر فى ابداعات قصصية وروائية متميزة خاصة عند جيل الستينات وما بعدها ـ وقد جاءت روايتا الأنثى فى مناورة والملعونة كخطوة تحويلية عند محمد جلال قلب بها موازين رحلته الروائية وحدد بهما مساراً جديداً يوائم بين إبداعه وبين ما أصبحت عليه القصة الحديثة من بناء ومعمار يستمد جماليته من صلب اللغة ومن أعماق تيار الوعى والشعور ومن مفردات قاموس يمتلكه القاص أو الروائى يعبر به عن عالمه الفنى المتميز وعن رؤيته لتلك القضايا التى يحملها لذلك العمل الذى يكاد يتوحد مع نسيجه وشخوصه وحدوده العامة والخاصة . والملاحظ أن قضية الحب فى أعمال محمد جلال تحتل مساحة فى ثنايا أعماله الإبداعية لا بأس بها . وهى تستمد جذورها من تلك الحالة الإنسانية التى يحتفظ فيها الفرد بكيانه وتكامله النفسى .

والملاحظ فى أعمال محمد جلال الواقعية أن قضية الحب كانت هى المحرك الأساسى لأسباب التمرد على عوامل القهر والهيمنة . وأن الحب كان هو الفارس الذى سقطت تحت أرجله كل هذه العوامل بما له من قوة روحية وأشعة نادرة تحول بذور الشر إلى نباتات من الخير والأمان . نجد ذلك فى هذا الحب الرومانسى الذى جمع بين رفعت وسوسن فى حارة الطيب وجعل سوسن تتمرد على عمها شيرين فهمى فى سبيل إعجابها بمبادئ حبيبها التى تمثل طهارة الحياة ونقاءهاوهى ما تتمشى مع طبيعتها البيضاء .كذلك فى تلك القضية الداخلية فى صلب العمل والتى أودعها الكاتب لتعبر عن القضية الخارجية بين الشخوص . ونجد ذلك أيضاً فى تلك العاطفة التى نشأت بين لواحظ وعكاشة فى الرصيف والتى كانت سبباً فى تمردهما على المعلمة حلوة والاشتراك فى القضاء على عالم الشر المتمثل فى تسلط وهيمنة تلك المرأة وأتباعها السنى وستهم على كدهما ورزقهما اليومى . نجد ذلك أيضاً فى تلك العاطفة التى قامت بين خديجة المرأة المجربة وعبدالسلام فى القضبان والتى جعلت خديجة تتماسك أمام تعذيب المأمور لها ولا تبوح بسر حبيبها خوفاً عليه وعلى مجموعته الثورية من القهر والانسحاق . نجد ذلك أيضاً فى الكهف حين استيقظت داخل أشجان تلك العاطفة الجارفة تجاه صابر فخلعت هذا الثوب الكريه وعادت إلى عالمها الأصلى،عالم النقاء ولبست ملابس الريف وعادت مع صابر إلى بلدتها كفر السرايا (خضرة) وكان جهادها النفسى من القوة بحيث أنها استطاعت أن تضع حداً لهذا الفساد الذى استشرى داخلها .كذلك فى رواية الوهم استطاع الحب أن يحافظ على صابر وأن يسقط احسان وأن يعيد على الغلبان إلى نفسه فيرفض إغراءات إحسان له

وأن يقوض ما تبذره العوامل الشريرة عند شريف وأن يجعل هذا التوازن الطبيعى منعكساً داخل معظم الشخوص الخيرة داخل هذا العمل ومعظم الأعمال الواقعية التى جاءت خلال المرحلة الأولى لدى محمد جلال ، أما المرحلة الثانية فى رحلة الرواية عند محمد جلال والتى بدأت بروايتى « الأنثى فى مناورة ، والملعونة » والتى اختير تكنيكها الحديث للتعبير عن ذات الحب برؤية جديدة وشكل مغاير . الحب الذى يقهر النفس ويدمر الوجود ويعبث بأنوار الحياة نجد ذلك فى شخصيتى « سهى » فى « الأنثى فى مناورة » و « غالية » فى « الملعونة »[٣٨] : وكلتا الروايتين تصوران جماع الخبرة الإنسانية لشخصية واحدة كما أن الحدث فى الروايتين ، حدث نفسى أساساً ، يتم فى ليلة واحدة من حياة سهى بطلة الأنثى وغالية بطلة الملعونة ، ومن خلال هذه الليلة تتجمع الخبرات الماضية التى تمر بها الشخصية الرئيسية من خلال تجربة حب الذى يصطدم بالخيانة دون ترتيب منطقى للأحداث وانما يرد المشهد أو اللحظة إلى عقل الشخصية بحسب أهميته النفسية فى تكوين الحدث العام وليس بحسب ترتبه على حدث سابق .

وقد كانت النتيجة الحتمية لاختلاف الكون عند حدوث الخيانة هى أن الفوضى تعم نجد ذلك فى « الأنثى فى مناورة » واضحة جلية . والفوضى هنا فى القيم . فمن أهم مظاهر تعقد الرؤية التى تفصح عنها الروايتان الأخيرتان « الأنثى فى مناورة » « الملعونة » هو الاحساس بانهيار القيم الثابتة التى كان يرتكز عليها الانسان فى الماضى وأحساس الانسان الحديث بأن الحقيقة لم تعد مطلقة أو ثابتة وأنه بزوال ثبات الحقيقة (التى يعبر عنها الحب المطلق فى

أعمال محمد جلال) يجد الانسان نفسه وهو يواجه فوضى القيم ، وهذا التعقد الجديد فى رؤيا محمد جلال هو الذى ينقل عمله كروائى إلى مرحلة الرواية الحديثة بكل ما فى الكلمة من معنى . وانهيار الحقيقة الثابتة التى كان يعبر عنها رمزيا الحب المطلق هو الموضوع الرئيسى فى « الملعونة » فالقهر فى « الملعونة » هو قهر عام ناتج عن اختلاف نظام كونى وليس فقط نظاما اجتماعيا أو معطيات بيئة معينة . ولذلك فإن الملعونة بوصفها أنضج عمل قدمه محمد جلال حتى الآن ، هى الرواية الحديثة الحقة التى نستطيع أن نقارنها بالرواية العالمية المعاصرة . لأن الصراع فيها وان كان ينبع من بيئة محلية هى البيئة التى شكلت مأساة « غالية » فى حبها « لأمين » الا أنها تتحدث عن أزمة الانسان المعاصر بشكل عام . اختلطت فيه القيم ــ وبهذا المعنى فالملعونة متقدمة كثيرا على الرواية المصرية (رأى الدكتور سمير سرحان فى دراسته عن هذه الرواية) .

والتكنيك الذى يختاره محمد جلال فى هذه الرواية هو تكنيك فى مثل حداثة الرؤية نفسها وتقدمها الفنى . فأحداث الملعونة تدور كلها فى ليلة واحدة مقمرة بينما تجلس البطلة « غالية » على شاطئ البحر . ويلعب البحر والقمر بضوئه الخافت (الذى يكون صورة شعرية تعادل أحيانا القهر وأحيانا الخلاص وأحيانا الأمل المفقود) وكذلك صياد عجوز تجده غالية على الشاطئ بالصدفة وتتجسد فيه صورة الأب المنقذ بلا انقاذ لأنه لا حيلة أمام البحر وحادثة موت ابنته رباب التى يوحد بينها وبين غالية .. تلعب هذه الصور جميعها دور الموتيفات الشعرية التى تعطى للأحداث خلفيتها المكانية . ولكن الحدث الحقيقى والباطنى فى الرواية يتم من خلال تداعى الصور والمواقف فى عقل البطلة غالية .

حتى تكون صورة شاملة أشبه بالصورة الشعرية . حتى تكتمل الرواية فتصبح فى مجموعها مجازا لحياته ، للانسان الحديث على اطلاقها . ويساعد على خلق هذا المجاز الشعرى اللغة التى يستخدمها المؤلف هى لغة ليست واقعية وانما تخلق عن طريق تتابع الاستعارات والمجازات نمطا فنيا يرتفع عن الواقع ويعادله .

ويقوم الحدث الرئيسى فى الملعونة على مفارقة رئيسية بين حب غالية وأمين وبين الظروف التى تضطر كلا منهما للسقوط رغما عنه . فغالية تقتل رجلا عندما يحاول أن يسلبها عفافها مدافعة بهذا القتل عن تكامل القيم التى تعيش فى ظلها والتى يجسدها حبها لأمين . ولكن المفارقة تحدث عندما تدان هى فى هذه الحادثة لا لسبب الا لأنها حاولت الدفاع عن قيمها وحبها . وتكون هذه الحادثة الخطوة الأولى من سلسلة خطوات مطردة التقدم فى الحدث تعبر عن ازدياد القهر والتفافه حول عنقها ليخنقها . ولكن غالية لا تفقد احساسها بتكامل الحقيقة وثباتها طالما كانت متأكدة من حب أمين لها . ولا يختل عالم القيم الذى بنته لنفسها والذى يمثل نظاما أخلاقيا وكونيا صارما ـ الا عندما تكتشف خيانة أمين .. وأمين نفسه لا يخون إلا عندما يظن سوءا أنها تخونه مع المعلم . ومع تقابل ظنون الاثنين وتصادمها يحدث الخلل الحتمى فى عالم القيم الثابتة الذى يعيشان فى ظله ومن ثم تحدث التراجيديا والتراجيديا هنا تتخذ أبعادا أشمل بكثير جدا من حياة غالية أو تجربتها الخاصة فهى تراجيديا الانسان الذى يبحث عن القيم فى عالم يقهره ويجبره على أن يقبل الفوضى . وبذلك يفتح محمد جلال فى روايته « الملعونة » آفاقا جديدة للرواية المصرية وينتقل بها مباشرة إلى تحقيق الحديث فى « خلق صور شعرية » من خلال الحدث الروائى تعادل الواقع ولا

تحاول تصويره » . وكما هو واضح فإن « الملعونة » رواية أحداثها من خلال شخصية « غالية » من خلال المونولوج الداخلى الممتد عن حدث يشبه ذلك الحدث الذى جرى فى رواية « الأنثى فى مناورة » فمن حيث انتهت « بدأت « الملعونة » .. وتغيرت الأسماء ولكن الذى لم يتغير هو الحدث . الايهام بالخيانة من حيث لا يوجد خيانة ، السادية النفسية التى تمارسها كل من « سهى » و« غالية » تجاه أنفسهما فهما تقبلان على تعذيب أنفسها بوأد عاطفة الحب وتحطيم كل شئ جميل فى حياتهما . الشكل الروائى الذى يستمد ظلاله من اللغة الشاعرية والحركة الدءوب المتداخلة فى ذاتية الشخصية المحورية . الشخوص التى تكاد تكون واحدة فى الروايتين « منال » صديقة سهى وناصحتها فى الأنثى فى مناورة هى « ليلى » زميلة السجن لغالية فى « الملعونة » . الأب الحنون الطيب الذى استحضره وعى سهى أكثر من مرة هو الأب أو الصياد أو رئيس المحكمة بوجهه الطيب البشوش فى « الملعونة » . « تامر » فى الأنثى فى مناورة هو « أمين » فى الملعونة . « كرم » فى الأنثى فى مناورة هو « إبراهيم » فى الملعونة . من هذا التداخل والامتداد نستطيع أن نقول : إن الملعونة بما فيها من مفارقات للسقوط هى امتداد الأنثى فى مناورة وأن الحدث الذى فى تلك الرواية استكمل فى الثانية .

٩ - حب فى كوبنهاجن ١٩٧٥ .

التجربة الإبداعية عالم له نكهته الخاصة وتميزه بحسب أصالة هذه التجربة أو ضحالتها كما وأنه قبل كل شئ تجربة انسانية مصاغة فى شكل لغوى كان قبل ابرازه مختزنا ومعدا بطريقة مجمدة . وأهم مايميز هذا العالم هو ابراز وجه التضاد

فى ثنايا الإبداع وبلورته من خلال مجموعة من التيمات تمثل عنصر الاشعاع التى تبرز فى هذا العالم أروع ما فيه من قضايا ودلالات ويوتبيا وجماليات . والتجارب الذاتية فى الإبداع الروائى على سبيل المثال من سير ذاتية وأدب رحلات وتحليق مستمر فى عوالم ما وراء البحار واليابس . أنجزت لنا على خريطة الرحلة الروائية أعمالا تميزت بهذه النكهة الخاصة من خلال أعمال تناولت الاغتراب ولقاء الحضارات والرحلات الذاتية . ومن خلال خوض تلك التجربة الحية تجربة الغربة بعيدا عن أرض الوطن من هذه الأعمال على سبيل المثال العديد من التجارب الابداعية المتميزة التى تركت آثارا عميقة فى الساحة الأدبية والتى جمعت بين الشكل الروائى والعنصر الذاتى وسمة أدب الرحلات وهى « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم،« قنديل أم هاشم » ليحيى حقى،« موسم الهجرة الى الشمال » للطيب صالح،« أديب » « للدكتور طه حسين،« الساخن والبارد » لفتحى غانم . ومما لاشك فيه أن الأعمال الإبداعية التى تتكون نتيجة للقاء حضارات مختلفة والتى تمتزج داخل عوالمها العلاقات الاجتماعية الحية التى غالبا ما تتنافر وتجسد بعدا جديدا مهجن يحمل من سمات الحضارات أطرا متميزة تعبر عن مضمون العصر ولكن بشكل جديد أحيانا يكون منفرا مقززا ، وأحيانا يكون مقبولا سائغا من هذه الأعمال الابداعية التى شاركت فى لقاء الحضارة المصرية باحدى حضارات أوربا وهى حضارة الدانمارك ، ماكتبه الروائى محمد جلال فى رحلته الروائية الطويلة بعنوان « حب فى كوبنهاجن » وقد جمع فيه محمد جلال بين الشكل الذى استخدمه فى مرحلته الأولى (الشكل الواقعى) مرحلة حارة الطيب والرصيف والقضبان وبين الشكل الذى استخدمه فى المرحلة الثانية « مرحلة الأنثى فى مناورة » والملعونة وليس من شك فى أن هذا العمل

يحمل تأثيرات كثيرة من هذا الكتاب الذى أصدره محمد جلال عام ١٩٧٤ فى أدب الرحلات بعنوان « بحر من الحب » وكما هو مذيل فى آخر الكتاب أن « بحر من الحب » هى رحلة حب ركب زورقها الفنان محمد جلال حمل أشواق فلاح مصرى معفر بتراب حضارة عمرها عمر الانسان المتحضر ، سبح فى البحر الأبيض . طار بين جبال من السحاب ، سحرته كابرى ، أخذته الريفيرا الايطالية ، الهبت خياله باريس ، عاشر جنون كوبنهاجن ، نام فى حضن استكهلم ، تاه فى جزيرة مالمو ، قالوا له لا تتوغل فى سراديب سووهو ، وحمل قاربه وسار على ضفاف هذا الكتاب وغمس ريشته فى موج لياليه . وصنع بحرا من الحب . فهى رواية بلا رواية ولما كان صدور رواية حب فى كوبنهاجن قد جاء فى أعقاب صدور كتاب « بحر من الحب » فإننا نستطيع أن نقول أن هذه الرواية قد خرجت من معطف هذا الكتاب إذ أن المضمون الذى استمده محمد جلال لهذه الرواية انما ينبع من وعى الكاتب أثناء سياحته فى هذه البلاد فالتقط فيها هذه القضية الكبرى التى تحمل فى طياتها أبعادا اجتماعية وحضارية وفكرية وثقافية واقتصادية كما وأن رواية « حب فى كوبنهاجن » قد صدرت عام ١٩٧٥ أى أن تأثيرات رحلات محمد جلال الصحفية هى التى أوحت بفكرة هذا الكتاب ومضمونه [٣٩] : « ورواية حب فى كوبنهاجن القصيرة تحكى قصة عادية تتكرر كثيرا فى أيامنا : حيث يقوم الطلبة من الجنسين بالرحيل إلى أوربا خلال أجازة الصيف للعمل والسياحة ثم العودة آخر الرحلة بشئ من المال والذكريات . والقراءة فى هذه الرواية القصيرة توصلنا إلى تصادم حضارتين . أولاهما تعتمد على القيم والفكر والعقيدة والثانية لاتعبأ بما تراه فى الأولى وانما تركز كل همها بعد وصولها إلى ذروة التفوق فى المدينة على الكسب واستثمار كل

الكائنات من أجل الربح والفائدة المادية . وتبدو عملية التصادم حين يذهب فتيان من مصر ، أولها من قلب الصعيد (شريف) وثانيهما فتاة قاهرية تعيش فى حى الحلمية العتيقة (كريمة) وهما خطيبان أرادا أن يشاركا فى عملية البحث عن ذلك المجهول المسمى بالعالم الأوربى المتمدين ، أو النموذج الذى يمثل الرقى وذروة المدنية ، ويشكل فى وجدان كل مصرى حلما جميلا بأن تلتقى مصر بتلك الذروة الحضارية أو تتفوق عليها » .

ويحاول كل من هذين الخطيبين مع أسرتيهما وينجح كل منهما فى إيهام الأسرة بمبرر سفره ويصطدم كل منهما فى واقعه الاجتماعى برغبات الأسرة . مع الاختلاف فى المنهج والمشارب . فأسرة شريف الصعيدية تختلف عن أسرة كريمة القاهرية . أسرة شريف تريده زوجا « لبدرية » ابنة عمه ، وكريمة ابنة الشيخ الضرير الذى لايرفض لها طلبا والذى يشعر ويحس بها ببصيرته وليس ببصره والذى يرفض سفرها ثم يوافق بعد ذلك . وفى الطائرة تستعدى كريمة دلالها لربط عجلة شريف بعجلتها بعد أن رأته يتحدث مع فتاة شقراء . وفى كوبنهاجن عاصمة الدانمارك المدينة المتحررة تستعدى كريمة تقاليدها وعاداتها الشرقية لتقف جدارا بين الواقع وبين الخيال[٤٠] قال شريف : لا أصدق نفسى .

صاحت كريمة : أطفى النور .

تريد أن تخفى من عينيها صورته وهو نائم معها فى حجرة واحدة . فكرت وهى تحمل حقيبتها إلى هذه الحجرة الضيقة أن تقول له : نذهب إلى المأذون أولا .

زقزق صوت شريف : الفتيان يقبلون الفتيات فى الشوارع كالحمام .

قالت كريمة : إنى متعبة .. أريد أن أنام .

أطفأ شريف النور .. شعرت كريمة بالخوف ، نوت هذا منذ أن اختارته زوجاً لها . لن يقترب منها الا بعد الزواج على سنة الله ورسوله » .

ويتفرق الحبيبان من أجل المال الذى حضرا لاكتسابه . كريمة عملت فى محل للجنس وتأقلمت بسرعة غريبة مع مناخ كوبنهاجن . أما شريف فقد اصطدم بغرائز المرأة الدانماركية التى اكتشفت فيه بحرا جديدا من بحور الجنس . وتبدأ سلسلة من العلاقات المادية المصلحية فى هذا المناخ الغريب . فصاحب محل الجنس يريد كريمة زوجا له لأنها تجلب له السعد والربح ... والمرأة تريد شريف عشيقا لها بل إن جو الشذوذ ينداح هو الآخر عن هذا اللقاء المرفوض بينه وبين أحد الرجال فى كوبنهاجن . هذه الدلالة التى نجح محمد جلال فى تصويرها بعد تشابك العلاقة بين الوافدين من مصر ومناخ كوبنهاجن . نجد أن هذه الاسقاطات التى وظفها محمد جلال فى هذه الصورة تعبر عن جوهر الرواية وتضئ علامة الاستفهام الكبيرة التى علت هامة هذا العمل وترد على بعض النقاد الذين تناولوا هذا العمل من منطلق ارتفاع نبرات وصيحات الجنس العالية وكذا التصرفات غير المبررة التى تغلف هذا العمل[٤١] : « وتفحص شخصيات الرواية يجعلنا نتأكد من أن المؤلف لم يتمكن من سبر أغوار شخصياته ، فحتى بالمفهوم التقليدى للرواية عندما كان المؤلف يقدم للقارئ تاريخا كاملا للشخصية ، ويشرح ويوضح تطوراتها بحيث يقتصر دور القارئ

على التلقى فقط . أخفق المؤلف فى أن تكون تصرفات شخصياته لها مايبررها روائيا وليس واقعيا . فشريف ليس له تاريخ يعتد به وان كان المؤلف قد أوصل جذوره إلى الريف ، وكونه طالبا جامعيا فهو على عتبات أن يصبح مثقفا أو بتعبير أدق لديه صلاحية حمل مفاتيح الثقافة ، ولكنه متهرئ كاذب ، جبان ، يهرب من ابنة عمه ويأخذ تحويشة العمر من أمه .. إلى من ؟ إلى زميلة له تقبله بخداعه وغشه ، وتسافر بفلوسه . مغامرة لا مبرر لها حضاريا أو حياتيا . وكريمة شخصية متناقضة مع جذورها فهى ابنة شيخ ورغم هذا تنطلق إلى أوربا بصحبة خطيبها (الكاذب) واعتراض والدها على سفرها لا معنى له مادام أنه قد سمح لها بالارتباط برجل يتنكر لأهله أو ينكرهم عند تقدمه له كخطيب لابنته ، وعلى العكس من ذلك كان اختيار توفيق الحكيم لمحسن فى (عصفور من الشرق) اختيارا ذكيا فمحسن كان معدا للقاء الغرب ومتلهفا للولوج فى أحشائه ليمارس الحياة وأيضا (أديب) طه حسين ، وكذلك اسماعيل فى (قنديل أم هاشم) حتى صاحبنا بطل (الحى اللاتينى) لسهيل أدريس .. أما مصطفى سعيد بطل (موسم الهجرة إلى الشمال) فقد كان نموذجا صادقا للشرق المسرف فى أنانيته ووعيه بوضعيته الشرقية . ومن ثم تصبح شخصيات محمد جلال فى (حب فى كوبنهاجن) غير ذات قيمة فى دنيا الواقع المصرى وبالتالى غير ذات قيمة أيضاً فى الخارج . وتفقد الرواية مبرر صدورها أو كتابتها من الأصل لأنها لا تعنى القارئ الذى تلهف على اقتنائها مخدوعا بما كتب على غلافها من أنها لقاء بين الشرق والغرب فى مدينة باعت نفسها للشيطان » . هكذا كان رأى الناقد محمود حنفى كساب فى رواية حب فى كوبنهاجن . ومن منطلق الرأى الآخر نستطيع أن نقول هذه الصورة التى دلل بها محمد جلال عن مضمون الرواية والتى جاءت

معبرة تماما عن وعيه الذى اختزنه منذ « بحر من الحب » حين أراد أن يدين تلك الحضارة الأوربية التى أفسدت الشباب الشرقى بما جسدته لهم من زيف وأمتعة ومغريات عابثة [٤٢] : «قال باشمئزاز : ــ بيت دعارة قذر » .

وجد حبتين من العنب مازالتا بين أصابعه . توقع أن تخطفها كريمة من يده . قبض عليهما . التفت خلفه ، وجد رجلا ذا شارب أصفر يحدث كريمة . اندفع شريف ، يحمل وجه الرجل الابتسامة التى رأها على وجه المرأة التى تجلس تحت اللافتة . اهتاج الدم فى رأسه داس على حبات العنب الملقاة فى مدخل الباب . جذب كريمة . فى أول الأمر . مالبث أن انصاعت له . رأت شيئا فى عينيه . مشت بجواره صامتة . كانت بينهما مسافة . لم تنظر إليه . تجنب أن ينظر إليها . حرص على ألا يسير فى اتجاه المرأة التى أعطته الاعلان تبين أنه مازال يقبض على ذراع كريمة . التفت وراءه . اختفى محل الرجل ذى الشارب الأصفر أطلقت أصابعه سراح يد كريمة . جرت . ألقت بفتات الخبز إلى الحمام الذى يهدل حولها دارت عينا شريف حوله . تلتهمان الأشياء فى حذر . امرأة فى حضن رجل يعبان الحب ارتجف قلبه . جرت نظرات كريمة يتقافز الحمام والعصافير حولها . يختلس نظرة من الرجل والمرأة . كأنهما ينامان فى فراشهما . استغفر الله . يتفرس الوجوه حوله . كأنهم صنعوا من أجسادهم ستارا يحمون الرجل والمرأة فى نومتهما . الحمام والعصافير يتكاثر حول كريمة كأنه يعرف كريمة بنت الشيخ رضوان . افترشت الأرض يتسابق الحمام على الوقوف بين يديها وكتفيها ورأسها . بدت كأنها مبهورة بالحمام . أرادت نظراته أن تقتحم خطوة الرجل والمرأة بنظرة أخيرة . فوجئ بالحمام يطير فزعاً أبصر سكيراً يشق الطريق إلى كريمة . جرت كريمة ، طار شريف

فى اثرها ، حطت على أرض خضراء بعيداً ، سقط بجوارها ، رجل يداعب أنغام جيتاره كأنثى . تبين شريف أنه جلس جلسة غير مريحة . ظل على جلسته فترة غير قصيرة . تحسست كريمة شعر شريف . خيل لها فى لحظة أنه ابتعد عنها .

من موقف الرفض هذا نستطيع أن نقول أن حركة التطلع إلى الغرب والصدام المباشر مع الواقع الاجتماعى الذى يبتعد آلاف الأميال عن جوهر الحياة العربية يؤكد تحديد هذه الذات العربية من خلال مظهر معبأ بتشكيلات التقاليد (القرية + الدين + التربية) ولقد عبرت الرواية العربية عن هذا الرفض الصريح لمعطيات الغرب عند الحكيم وفتحى غانم الذى قابله تحقيق اللقاء الانسانى والتواصل الحضارى المتكافئ عند الطيب صالح ثم عودة إلى الرفض القاطع لهذا الجسد الأوروبى المغلف بماديات العصر ومغرياته كما عبر عنه محمد جلال فى « حب فى كوبنهاجن » .

١٠ - محاكمة فى منتصف الليل ١٩٧٦ .

صدرت رواية « محاكمة فى منتصف الليل » فى عام ١٩٧٦ وهى الرواية العاشرة فى رحلة الإبداع للروائى محمد جلال . وتعد هذه الرواية امتداداً لنفس الخط الذى انتهجه محمد جلال فى روايات المرحلة الثانية والذى أصل فيه رحلة إبداعه وغير مسار شكلها ، والتى بدأت برواية « الأنثى فى مناورة » و« الملعونة » و « الحب » والذى استخدم فيه محمد جلال الأطر السيكولوجية النابعة من داخل الشخوص للتعبير عن قضايا الحب والشك والغيرة والانسحاق الذاتى الذى يثير زوابع وأعاصير داخل النفس البشرية ويحولها إلى بركان متحرك . وقد

كانت اللغة التى استخدمها محمد جلال فى التعبير عن حالات استبطان الوعى عند كثير من شخصيات المرحلة المتأخرة من رواياته هى المحرك الأساسى للحدث الداخلى لهذه الروايات من خلال هذه اللغة الشاعرية المكثفة ذات القاموس النفسى اللاهث الذى ينتخب ألفاظه بحذق ودربة ودراية . الكلمات ذات الملمس البصرى النافذ الى العقل والقلب معاً . ألحدث الفعال الذى يثير الجدل والفعل المؤثر الذى يصل إلى مرحلة الذروة . وقد تطورت تكنيكات هذه المرحلة عند محمد جلال بدءًا من «الأنثى فى مناورة» والجزء الثالث من الثلاثية الروائية «الكهف ،الوهم ،الحب» فجاءت رواية الحب مزاجاً بين الأحداث الواقعية واستخدام المونولوج الداخلى فى استبطان الوعى والغوص داخله للتعبير عن كيان الشخصية ودورها فى سياق الرواية وتنمية الحدث . هذا وقد جمعت رواية «محاكمة فى منتصف الليل» كثيراً من ملامح هذه المرحلة مجتمعة كما أنها جاءت متميزة بالنضج الفنى الواضح والذى نتج عن تمرس محمد جلال بفن الرواية خلال عشرة أعمال روائية سبقت هذا العمل .وقد اتبع محمد جلال فى هذه الرواية[٤٣] : «تكنيكا أشبه بالتكنيك الدرامى الذى يلقى بالشخصية الرئيسية مباشرة ومنذ البداية وسط الأزمة دون الحاجة إلى الدخول فى (فرشه) للموقف كما هو الحال فى الأعمال الواقعية . فالكاتب هنا يبدأ كما قال أرسطو «من وسط الأشياء» وليس من بدايتها وبذلك يضمن للحدث الروائى أن يبدأ من قمة التوتر ثم يتصاعد ويتنامى إلى أعلى من هذه القمة حتى يصل الى لحظة الانفجار التى ينهى فيها لحظة الاتصال بين المبدع والمتلقى لتبدأ لحظة أخرى أشد تأثيرا فى المتلقى وهى لحظة التفاعل مع العمل ومع الشخصيات التى تتربع فى عقله الحاضر وعقله الباطن . ورواية «محاكمة فى منتصف الليل» هى إضافة جادة إلى الرحلة

الطويلة فى هذه البانوراما الروائية التى شيدها محمد جلال على مستوى الساحة الأدبية عامة والروائية بصفة خاصة ..

تبدأ رواية «محاكمة فى منتصف الليل» بهذه اللقطة التى اجتمع فيها شمل هذه الأسرة فى بيتها الأب «وفيق» والابن «سامح» والأم «فتحية» . وتبدأ نفسية الأب الذى خرج لتوه من السجن فى التأرجح بين الواقع واللاواقع ، وهو يعيش بين أسرته وبين خياله الجامح الذى يحرك المياه الراكدة فى نفسه . نفس اللحظات التى عاشتها «سهى» فى «الأنثى فى مناورة» عندما تذكرت لحظة اغتيال أخيها سمير ، ونفس الصخب الذى كان يدور فى نفس «غالية» فى الملعونة عندما أفاقت فلم تجد حبيبها وصارت تنادى البحر وأميره ليعيد لها حبيبها ، نفس هذه اللحظات اصطخبت أمواجها فى أعماق وفيق عندما رأى هذه الثمرة الغالية التى تكالبت عليها الأقاويل وتركز حولها رغم الظروف(٤٤) :
رنت فى نفسه عبارة فتحية «أنت لا تعرفه» تذكر ، دخل السجن وولدت له امرأته ولداً . أمه قالت له من بين القضبان صرت أباً بعد أن دخلت السجن . تجهم وجهه . لم يتجهم . لا يدرى فى الأغلب أنه لم يتجهم . ابتسم بالتأكيد . كانت ابتسامته مقتولة . ابتسمت أمه متوهجة بالدموع . يريد ابناً . يحمل دمه . أرسلت فتحية له برسالة . صرت أباً . لم ينفجر شىء يعرفه فى أعماقه . دمعت عيناه بلا دموع ، سأله رفيق لياليه فى زنزانته . ما الخبر؟ شعر بالخجل من دموعه التى لم تسل ، غمغم : الشوق للبيت . أخفى الخبر عن صديقه الوحيد الذى وحدت بينهما الجدران . ويجمع محمد جلال بين هذا الديكور النفسى والديكور الواقعى ليوءجج لحظة الصراع فى نفس وفيق(٤٥) : «شعر بخوف

غريب ، تبين أن الكلب الأسود يتمسح به . ركز نظراته عليه ، تصوره سينتهز فرصة ما لينقض على رقبته» . وصار الواقع المعيش يتحور مع الواقع النفسى فى استحضار وفيق لصورة الجاويش عمر ونظراته الى الكلب الأسود وتصرفات سامح التى كانت تثير وتفقد أحاسيس الأبوة كلما حاول الولوج داخلها(٤٦) :
«تذكر ضحكة الجاويش عمر ، كانت تهز الجدران رغم بلاهتها ، صار عندما يصادف الضحك يتذكر ضحكة الجاويش عمر .. أراد أن يسألها : ضحكتى كضحكة الجاويش عمر؟ نظر الى زجاج النافذة وجده متسخاً » . لقد نجح محمد جلال فى تصوير كل من السجن الجسدى وما دار وراءه من ازكاء لنيران الشك والغيرة والسجن النفسى وما اعتمل داخله من انفعالات مما أعطى هذه الرواية دلالات فنية عميقة أثرت لحظة الفعل الذى يرمز إليه الكاتب وجعلت شخصية وفيق تلك الشخصية المحورية هى صدى لما كان يعتمل داخل المجتمع من شكوك حول الشرعية النابعة من صلب المجتمع فى كافة مجالات الحياة(٤٧) :
«وكما يقول الدكتور سمير سرحان حول هذه النقاط فان المؤلف يلتقط البطل ليقدمه لنا فى لحظة إنسانية رائعة . هى لحظة مغادرته المعتقل . بعد خمس سنوات لم يتمكن خلالها من أن يعرف التهمة التى اعتقل من أجلها ولم يستطع المحقق رغم براعتة أن يعلنه بها أو يجد له ما يعاقبه عليه قانونا ، فاحتجز خلف الأسوار طوال هذه المدة ، ولأمر ما تذكروه ، فقذفوا به مرة أخرى الى الحياة فجأة وجد نفسه يبحث عن حياته التى ضاعت منه . حياة كانت ، وانتهت ، فمنذ العام الأول فى السجن زرعوا الشكوك فى ذاته ، وراح نبتها يكبر يوما بعد يوم ، جاءت «فتحية» لزيارته فلم يستطع أن يقول لها شيئا ، كان مكبلا من

الداخل والخارج ، كانت قيود أعماقه أثقل من قيود يديه ورجليه ، وعندما ذهب إلى مرسمه بالحسين وجد كل شئ هناك ينكره ويدير له ظهره حتى لوحاته التى مزج ألوانها بعرقه ودمه ، حتى الجدران أنكرته . الوحيدة التى لم تنكره كانت دولت الفتاه الفقيرة التى كان يتخذها موديلا للوحاته (٤٨) : فى هذه اللحظة رأى دولت ، يعرف تفاصيل جسدها ، طالما جلست أمامه عارية يرسمها ، خيل له أن جسدها فار فجأة كأنه انتهز فرصة ذهابه إلى السجن ، توقف يتحقق من جسدها المتوهج . تنبهت الى انه تأخر ، التفتت إليه وهى تقول : لكل شيء حد .

رأى لون عينيها ، كان يحار فى عينيها وهى جالسة أمامه يرسمها ، لا يعرف لها لونا ثابتا . قال فى فرحة : استقريت على لون لعينيك .

فهمت دولت ما يعنى ، ضحكت وهى تضع أصابعها على فمها ، كأنها تمسك بضحكتها ، وتلقى بها فى اتجاهه كما كانت تصنع فى الأيام التى كانت تجلس أمامه يرسمها ، كانت تقول : لا أملك سوى ضحكتى .. ضحكتها كانت تثير إلهامه . مسحت وجهها بيدها وهى تقول : ما زلت تذكر .. كانت أياماً . لقد أعادت دولت بهذه الكلمات لحظات انتمائه لحياته الأولى . الحياة التى افتقدها وافتقد نقاءها وبكارتها أحس انها احتضنته بعينيها فرحت به . لا يدرى لماذا شعر أنها تضعه بين أحشائها . غسلته بنظراتها وهى تقدم له الشاى ، تطهره من شكوك يتمنى أن يتطهر منها ، كان يرسمها فى الماضى وهى عارية دون أن تخجل منه أما الآن فان نظراته تدغدغ أحاسيسها وتجعلها عذراء خجلى . وعندما

اتجه إلى منزله استقبله الكواء بالتهليل . أهل الحى كلهم أقبلوا أحاطوا به . أحبوه خيل له أنه يختنق . يعرفون أنه أخذ ظلماً . دفع ثمن جريمة لم يرتكبها ، تركوه على عتبة الباب ، اقتحم مرغماً لحظة اللقاء ، يحملق فى عينى «فتحية» كمفتش لاكعاشق ، يريد أن يضع يده على الاثم حتى عندما نامت بجواره مسح جسدها بنظراته ودفن أنفه فى صدرها لعله يشم رائحة الاثم . وجذبه «سامح» من ملابسه يريد أن يقصيه عنها لم يقل له يا أبى قال له يا وفيق . أحس بذور الشك تتفتح داخله . ليس هذا الطفل ابنى ، عربدت الجملة داخله . انحشرت فى حلقه يريد أن يقذف بها فتحية لكنه عجز ، لقد خرج من السجن وأطلقوا قيوده ولكنه أصيب بالعجز وتضخمت قيود عقله وأصبح عاجزاً عن ممارسة الحياة . جلست فتحية تحاور ذكرياتها وهو يتفحصها ليحلل حديثها وأنفاسها ونظراتها[٤٩] «ويضيق الحصار أكثر حول وفيق عندما تتوقف صورة الحب القديم عن أن تكون رمزاً للتكامل النفسى والصفاء المطلق لتصبح رمزاً للخيانة . فأشواق الحب التى تبثها له زوجته تأتى إلى وعيه لاكرغبة فى تعويض ما فات من سعادة وإنما كدليل أكثر على الخيانة ، وجسد فتحية المتفجر بالرغبة فيه وحده يصبح فى نظره دلالة على حالة من «العهر» وليس رمزا لتتويج الحب بالاتحاد الجسدى وتمتزج فى ذهنه صورة غرفة نومه مع فتحية مع صورة الزنزانة التى عاش فيها سنوات سجنه :

ــ افتحى الباب يافتحية .

وجد الباب مفتوحا ، خرج من الحجرة ، تذكر عندما فتحوا له باب السجن ، كان النهار بلا شمس ، وهكذا تنقلب أشواق فتحية إلى عقارب

تهش رأسه وتضيق من حوله دائرة الحصار فكأنما العالم الواسع الذى خرج إليه من زنزانة السجن أخذ يضيق شيئا فشيئاحتى أصبح فى حجم هذه الزنزانة نفسها . وتلعب اللوحة التى رسمها لفتحية قبل دخوله السجن دورا أساسياً فى تعميق احساسه بفقدان البراءة . وتمثل اذا استخدمنا (اصطلاح ت . س اليوت المعادل الموضعى) لهذا الإحساس . فاللوحة التى لم تكتمل هى رمز لصفاء قديم لم يكتمل ولايمكن استعادته . وهى فى نفس الوقت صورتها غير المكتملة تجسد لديه آثام فتحية كما تصور له شكوكه فكأنما انقلبت فى لا وعيه إلى شيء يشبه صورة « دوريان جراى » التى وصفها الكاتب اوسكار وايلد فى روايته الشهيرة تحمل آثام صاحبها وتجسدها يوما بعد يوم . ولذلك فاننا نجد وفيق يشعر برغبة عارمة فى تمزيق هذه الصورة وتحطيمها ولكنه فى بحثه الدائب عن اليقين ومع عدم وصوله إلى اليقين الكامل يعجز عن أن يمد يده إليها . شعر برغبة فى أن يمزقها . لم تمتد يده .[٥٠] وعندما فشل « وفيق » فى أن يعايش شكوكه فشل فى أن يعاشر « فتحية » كما كان يعاشرها قبل السجن ، فشل فى أن يحطم الحاجز غير المرئى الذى قسم الفراش بينه وبينها ، غلبه الفشل على أمره ، أنشبت هزيمته مخالبها فى رجولته فأسرع يبحث عن مكان يشعر فيه حقيقة أو وهما ، ان الأنثى التى فيه تبتغيه وان رجولته مصانة ومرغوبة . راح يبحث عن « دولت » الموديل التى كان يرسمها . فرحت به وفوجئت جلس يلهث كأنه كان يجرى منذ ان ولد ، غمرته راحة زاحمت العذاب الذى يطل من عينيه ولكن الأزمة لم تكن لتتركه بهذه السهولة ، فقدكان على ثقة من أنه سوف يستطيع التعامل مع « دولت » لكنه فشل فى التخلص من عجزه ، نفر ، هرب ،لا ايجابية لديه

مطلقا ، لم يعد إنساناً من لحم ودم ، صار عجزا اسمه « وفيق » وانطلق يجرى يريد أن يذوب فى الناس فى زحام الشوارع . لقد حاكم محمد جلال الخيانة وأصدر حكمه فيها . ولكن السؤال الملح هنا هل كانت دلائل الادانة كافية لهذا الحكم إن الظروف والملابسات والتداعيات كل هذه شاركت فى الباس الحجج التى ساقها عقل وفيق لباس الوجاهة ، إلا أن الوهم قد عاش أزمة الإنسان المحطم المنكسر « وفيق » ولازمه خياله الذى بدأ معه الوهم والشك منذ ان قبضوا عليه وليس منذ أن عرف انه أصبح أبا . وابتدأت نذر الشك فى التجمع لديه . لقد بدأت مرحلة الوهم منذ لحظة دخوله السجن أصبح يشك فى كل شئ فى ضحكة الجاويش عمر ، فى حديث أمه ، فى رسالة فتحية ، فى نظرات سجين الزنزانة . لقد صور محمد جلال الخيانة كأحد مظاهر القهر واستعباد السلطة ولكنها ظهرت فى رواية « محاكمة فى منتصف الليل » كأنها بلورت العديد مما كان يود محمد جلال أن يقوله بالنسبة للخيانة والتى مرت مرور الكرام فى رواياته السابقة . خيانة « شيرين فهمى » لرفعت وسوسن ابنة أخيه فى « حارة الطيب » خيانة أحمد بك لحنفى وأهل القرية فى « القضبان » خيانة السنى للمعلمة حلوة فى « الرصيف » خيانة صابر لزوجته خضرة وسقوطه فى « الحب » خيانة « أشجان » للطلبة ونقلها لأسرارهم إلى إحسان عميل القصر فى « الكهف » كل هذا الزخم من الخيانة تواجد بطريقة أو بأخرى خلال النسيج الروائى لهذه الروايات . غير أن محمد جلال قد نجح فى تكثيفه ببراعة من خلال عقل « وفيق » فى « محاكمة فى منتصف الليل » وجعل هذه الخيانة وهما ثقيلا أطاح بهذا الانسان المتأزم كما أطاح بمن حوله وانفجر البركان وحطم بيديه كل شىء .

١١ - قهوة المواردى ١٩٧٨ .

تستمد رواية «قهوة المواردى» وجودها من هذا الشكل السينمائى الذى صبت فيه والذى تعتمد فيه على مجموعة من اللقطات الحية لواقع هذه الشخصيات التى تعيش فى شارع المواردى والتى تعتبر هذا المكان الذى يمتلكه شيخ هذا الشارع والشخصية الأثيرة لديه «إبراهيم المواردى» وهو بمثابة بؤرة هذا المجتمع الصغير الذى تتعايش فيه مجموعة من الشخصيات فرض عليها الكاتب طقوساً خاصة سبق أن استخدمها فى أعماله السابقة . هذه الشخصيات تدور فى معيشتها هموم منفردة . إلا أن هذه الهموم سرعان ما تصب فى المعين الأكبر وهو هذا الشارع الذى استلهمه محمد جلال وجعله مكاناً رامزاً للوطن الأم . همومه هى هموم الوطن ، شخوصه هى نفس الشخوص النمطية التى يحتويها الوطن ، الاسقاطات الرمزية للواقع المعيش فى شارع المواردى هى ظلال لما يحتويه الوطن الأكبر وتحتويه النفس البشرية كذرة صغيرة فى هذا النبع الكبير . ولرواية «قهوة المواردى» تميز خاص اضطلع به محمد جلال فى عالمه الروائى عبر مجموعة من الروايات حملت معنى كبيراً يعبر عن المكان من خلال ساكنى هذه المكان وتعد ظاهرة التناول المكانى فى روايات محمد جلال ناجمة عن تأثره ببعض أعمال نجيب محفوظ وغيره ممن اضطلعوا بهذه الظاهرة التى تصور عالماً ابداعياً له خصائصه وطقوسه وعلاماته . كما فى روايات «زقاق المدق» والثلاثية «قصر الشوق» و «بين القصرين» و«السكرية» و«خان الخليلى» و«ميرامار» و«ثرثرة على النيل» وغيرها وقد تأثر محمد جلال بهذه الظاهرة وظهرت بعض أعماله تحمل نفس السمات ونفس الشكل الفنى ونفس الأطر

التى تميز مثل هذا النوع من الروايات فكانت «حارة الطيب» و«الرصيف» و«قهوة المواردى» و«عطفة خوخة» هذا وقد صدرت رواية «قهوة المواردى» عام ١٩٧٨ إلا أنها قد كتبت عام ١٩٧٦ أى عقب انتصارات أكتوبر ١٩٧٣ مباشرة وقد تميزت هذه الرواية بتناولها لتلك المعانى الكبيرة التى فجرتها هذه الحقبة . وأعنى بها حرب أكتوبر وماحركته هذه الحرب على الساحتين العربية والعالمية على السواء ، وما سبقته من فترة كانت مصر تعانى فيها مرارة النكسة ومرحلة الاعداد لحرب تعيد لمصر كرامتها وترفع رأسها عالية وكان لزاما لابداع محمد جلال أن يسارع فى رحلته الروائية بعمل يعبر فيه عن هموم شارع المواردى (هموم مصر قبل وأثناء وبعد الحرب) . وكما صور محمد جلال فى رواية «القضبان» وجعل مسئولية الثورة والتمرد على الفساد فى هذه القرية لطبقة المثقفين الذين كانوا يشاركون فى النضال ضد أحمد بك . كذلك فعل فى «قهوة المواردى» فقد كان ممدوح وشعبان وأحمد الشاعر هم الوجوه التى تبشر بالاضاءة والنور فى شارع المواردى حتى فى أشد لحظات الظلمة حلكة كانوا يقفون على أرجلهم ويبشرون بالمستقبل(٥١) : «شعر ممدوح بأن حدة الألم تلاشت من نبرة صوته وهو يقول : لم أعد قادراً على القتال ، ظهرى مطعون بألف رمح ، قل لى ياشعبان ما جدوى الصراع فى دنيا الموتى ؟ وصمت شعبان . شعر ممدوح بأن شعبان سيمد يده ويجمع الكتب المبعثرة كأن ممدوح انتهز الفرصة ، قال مندفعا : أختلف معك ياشعبان ، أنت تتحدث عن أشلاء معارك مضت ، بينما تريد أن تتحدث عن المستقبل المستقبل ليس هؤلاء . المستقبل أنت وأنا وأولادنا وكثيرون غيرنا . زهرة التى هربت من العار . أمها احتملت عار غباشى ... لأنه كان يسرق ويغدق عليها بالجنيهات . ولكن ابنتها

رفضت أن تباع بآلاف الجنيهات ولكن ابنتها رفضت ، قالت : لا للقصر وللأمير القادم - كما يقولون - يأخذها على ظهر حصان الاحلام . يفرش طريقها بالملابس الفاخرة ، وهى ترتدى جلبابا لا يكاد يفارق جسدها بالشهور زهرة هذه هى المستقبل . وأنت تقاتل بعمرك من أجلها . وأمسك ممدوح كتابا من كتب الطب . هذا الكتاب يضئ مستقبل زهرة . نشعل شمعة من ظلام الماضى . من أجل فتاة تقاتل العار وحدها ، وكثيرون غيرها .. يقاتلون .. هذا قدرك يا دكتور .

كأن جبلا سقط من على صدر شعبان . تجمعت أشلاء ابتسامة على شفتيه . احتضنه ممدوح .. دفعت الأم الباب .أجرت الفرحة دموعها على خديها » .

وكما كانت « حارة الطيب » هى الوسيلة والغاية للوصول إلى المدينة الفاضلة وكما كان « الرصيف » هو المحور الذى يدور حوله الصراع من أجل البقاء فإن « قهوة المواردى » كانت هى الصولجان والتاج الذى من أجله يسعى الجميع ويعمل من أجل الوصول إليه . من يملكها يملك شارع المواردى بأكمله . هذا الكرسى الذى يجلس عليه المعلم « ابراهيم المواردى » والذى جلس عليه « أحمد البيه » حين سافر المعلم إلى طنطا وهاجم بسيم القهوة ، وجلست عليه فراولة حين مرض المعلم وقتل أحمد البيه . هذا الكرسى هو القهوة كلها وهو الشارع كله ولذلك حين أراد سفروت أن يضع يده على شارع المواردى سعى فى شراء القهوة . وسعى إلى هذا الكرسى بالذات . هذا الزخم من الدلالات التى عبرت عنها رواية « قهوة المواردى » والتى تحتويها هذه الشخصيات التى تمثل كل

واحدة منها قطاعا من قطاعات الحياة التى امتلأت بها الساحة ابان حرب أكتوبر ١٩٧٣ وهى المرحلة الزمنية التى انتخبها محمد جلال ليصب خلالها أحداث روايته . المعلم إبراهيم المواردى الذى نصب نفسه واختاره الشارع مسئولاً عن كل ما يحدث فيه بهمومه العامة والخاصة . ومسئوليته ، ومسئوليته الجسيمة التى يعمل من أجلها ، فرحته بأهل الشارع عندما يمرون عليه ويلقون عليه التحايا ويجلسون معه يتنادرون . كل هذا يمثل عنده الكثير ، فأهل المواردى هم أهله وعشيرته وكل شئ لديه ، وحين يقع المعلم فى حبائل الذات ويتزوج رباب الراقصة المبتذلة يقف منه أهل المواردى موقفين متضادين ، فمنهم من يغفر له زلته ويبرر ذلك بأنه يجب أن يعيش حياته بعد موت زوجته ، ومنهم من لايرضى عن تصرفاته والمعلم بمسئوليته الخاصة عن ابنته فراولة التى لم يخرج من الدنيا إلا بها ، وهمومه وهو الرجل الكبير أمام حبه لرباب الراقصة التى تعرت كثيراً أمام أهل المواردى والتى سلبته واختطفته من مسئوليته الكبيرة وزينة شاباتها التى تعلقت بحب أحمد البيه ورأت فيه فتى أحلامها بهمومها الحياتية حين تزوج أبوها من رباب الراقصة التى جلبت له العار وضيعت هيبته فى شارع المواردى وهمومها من ملاحقة سفروت صبى المعلم بها ومزاحمته لحبيبها أحمد البيه فى الفوز بقلبها . وكذا ابنى أخته إسماعيل وايهاب . إسماعيل الذى تمزق من المخدر والذى رجع من سيناء فى نكسة يونيو وهو ينزف وفى ظهره حروق النابالم والذى لايطفئه سوى عديلة التى لاتشمئز من جروحه ولا من حزنه العميق [٥٢] :

« تملك المعلم غضب عظيم ، هزه من كتفه ـ عندما أريدك لاأجدك .

قال إسماعيل بلا صوت : أطير لعديلة ، تعطينى جرعة النسيان . »

قال المعلم وقد بلغ الغضب مداه : إننى أكره صمتك . تحدث يا غبى .

حلق إسماعيل فى سمائه ، حدث نفسه : وانسى . انسى أننى قطعت صحراء سيناء على قدمى . والجثث اشلاء حولى . وأنا مقتول فى صدرى . والموت يجرى فى أثرى . تعرف الموت يا خالى .

توقع خاله أن يتكلم . أشعل سيجارة . تأمل وجهه . قال إسماعيل بلا حديث : بالتأكيد لاتعرفه . الموت فى ظهرى . حريق فى ظهرى . تعال انظر . ستشعر بالغثيان . ولكن عديلة لاتعرف الغثيان . تنتظرنى دائماً . تأخذنى على صدرها . حزنى عميق . تنتظرنى دائماً . بحار العالم لاتغسله . عديلة تغسله . كبريائى سقط فى رمال سيناء يا خالى . قال المعلم بصوت وضح فيه التأثر : ستصاب بالجنون والله العظيم .

غرقت عينا إسماعيل فى لاشئ » .

وإيهاب الشاب المثقف الذى يحمل بين جنبيه قلباً وشعوراً يخفق بالحق ولايخاف من أجله لومة لائم حتى المعلم نفسه . حتى أنه حين علم بخيانة رباب للمعلم صارحه بذلك وجلب على نفسه عضب المعلم حتى أنه طرده من الشارع . وسفروت صبى المعلم الذى جاء به المعلم ليعمل فى القهوة بعد أن كان لايكاد يحصل على قوت يومه ، ثم يتحدى المعلم إبراهيم وأهل شارع المواردى فى محاولة للسيطرة على المعلم بالزواج من ابنته فراولة ومزاحمته لأحمد البيه وغيابه عن الشارع ثم عودته بعد أن جمع ثروة من تجارة الشنطة والاتجار فى التهريب ثم قتله لأحمد البيه حبيب فراولة والوجه المضئ فى شارع المواردى وكان هذا الحادث

إيذاناً باستيقاظ شارع المواردى بعد أن عبرت جنودنا فى نفس الوقت المانع المائى فى قناة السويس وهى إسقاطة ذكية أراد بها محمد جلال أن يربط بين الهموم العامة للوطن والهموم الخاصة بشخصيات شارع المواردى .

كذلك أحمد البيه الشاعر الذى يحب فراولة ابنة المعلم والتى تبادله فراولة الحب . هذا الرجل الشهم الذى يجعله الحب يقف أمام إجرام بسيم وتجبره بهمومه التى يحملها نتيجة حبه لأهل الشارع وخوفه على أبنائه حتى أنه عندما خبأ زهرة ابنة زهور حين أراد زوج أمها غباشى أن يزوجها من هذا العجوز العربى الثرى . وقال إن بنات شارع المواردى لايباعون كالجوارى مضحياً بنظرة فراولة واتهامها له بالخيانة ومضحياً بحريته حين قبض عليه لهذا السبب ومضحياً بحياته فى سبيل الحفاظ على فراولة ، حين أطلق عليه سفروت النار ليلة زفافه منها . هذه الشخصية المضيئة فى الرواية والتى تعبر عن الروح القوية التى تواجدت فى شارع المواردى إبان فترة المخاض التى سبقت هذه الأحداث الجسام التى مر بها الشارع . مرحلة مواجهة الأحداث التى قوضت صرح الخيانة والعمالة المتمثل فى الثالوث (بسيم - سفروت - غباشى) .

وعبد المتجلى أفندى وابنه ممدوح وابنته سميحة وزوجته هنية بهمومهم الحياتية وسطوة البيروقراطية التى تخيم على حياة عبد المتجلى أفندى ورفض رئيس المصلحة أن يعينه بل يتركه هكذا فريسة العمل المؤقت وفريسة الاستغناء عنه فى أى وقت ، وابنه ممدوح الذى يرى فى استضافته « مونيكا » الفتاة السويدية كرد لاستضافتها له فى «كوبنهاجن » وهمومه الخاصة فى رفض أبيه لهذه الضيافة ووقوف أمه معه . وهى شخصيات عبر عنها بصدق محمد جلال فى جلاء

ووضوح عبر عن ظاهرة العامل الكادح الذى لايكاد يصل إلى حقه حتى يسلب منه .كذلك عبر عن ظاهرة الحرية عند الشباب التى مزجها محمد جلال بكرم الضيافة وهى استحضار لبعض شواهد حدثت فى رواية « حب فى كوبنهاجن » حتى اسم الفتاة « مونيكا » جاء هو الآخر مطابقاً لاسم الفتاة الدانماركية التى قابلها شريف فى « حب فى كوبنهاجن » .

وأسرة أم شعبان وابنها شعبان (ونيسة) التى كان يحبها المعلم إبراهيم المواردى ولكنه لم يتزوجها . فتزوجت وأنجبت شعبان الطالب فى كلية الطب والتى تخاف على ابنها من الريح هذه الأسرة هى الأخرى بهمومها الحياتية ورغبة أم شعبان فى الحفاظ على ابنها شعبان حتى يحقق لها أملها التى تعيش من أجله فهى من منطلق سيكولوجية الأم فى ألا يشاركها فى ابنها أحد تحافظ عليه من البنات حتى لو كانت فراولة ابنة المعلم إبراهيم المواردى(٥٣) : «اندفعت أم شعبان غاضبة :

ـ كله إلا هذا . شعبان لم يذاكر . إمتحان الثانوية لم يبق عليه سوى أيام .

وضح على وجه أم مبارك إنها لم تفهم شيئاً . رددت المرأة الغاضبة عبارتها «كله إلا هذا» أكثر من مرة . قالت أم مبارك :

ـ أعصابك يا حبيبتى .

كانت المرأة تناثرت غضباً وهى تقول :

ـ ابنتكم تقف عارية فى النافذة .

قالت أم مبارك تدفع مصيبة حلت بها :

ـ ليست عندنا بنات تقفن عاريات فى النافذة .

ـ رأيتها فى الصباح بعينى .

ـ لابد أن عينك أخطأت ياحبيبتى .

ـ تكذبين عينى ؟

ـ وألف عين ياحبيبتى . فراولة بنت رجل حر . المعلم إبراهيم المواردى وانت تعرفين .اندفعت فراوله بقميص نومها الشفاف :
ـ أنا حرة .قالت ام شعبان : حرة .؟
ـ اصنع ما أريد فى حجرتى .

قالت ام شعبان للسيدة العجوز : أرأيت ؟ بهذا القميص العارى .قالت فراوله : اذا كنت تخشين على ابنك فاغلقى النافذة عليه .قالت ام شعبان : يا حبيبتى ليس عندى غير شعبان .. وامتحانه بعد ايام .

كذلك من منطلق سيكولوجية الأم فى الخوف على ابنها من أخطار المجهول فهى تحافظ عليه من سطوة أشرار الشارع خاصة سفروت الذى قتل أحمد البيه بحيث أنها وقفت أمامه كالسد المنيع تحول بينه وبين نزوله إلى الشارع لدرجة أنها صارحته بسر حبها القديم للمعلم قبل أن تتزوج أبيه كرد فعل لخوفها الأزلى على ابنها(٥٤) . قالت بدموعها : إبراهيم الذى تدافع عنه كان سيصبح زوجى . كنت سأتزوجه عندما حبس نفسه فى حجرته بعد أن خانته . ذهبت إليه الإنسان الوحيد الذى استقبله . قال لى وهو لا يقوى على أن ينظر فى عينى : أخطأت يا ونيسة وأدفع ثمن خطئى . اغفر لى . والتمعت عيناه وهى تقول : اتعرف معنى

هذا يا شعبان . أنت صرت كبيراً ينبغى أن تعرف إبراهيم كان حبى الوحيد . لم أحب أباك . أحببت إبراهيم . ولكنه لم يرع حبى فتزوجت أباك كأنى أنتحر » .

هذه الإرهاصات الحياتية التى جسدها محمد جلال فى هذه الجزئيات الصغيرة إنما تعبر عن الهيكل العام للرواية عند مستويات الحركة داخل ديناميكية المجتمع فى فترة يشهد فيها شارع المواردى (مصر) أحداثاً تهز الشارع والمنطقة المحيطة به وتؤثر فيه .

وأسرة غباشى وزوجته زهور وابنة زوجته زهرة بهمومهم الحياتية والنفسية . غباشى الموظف الكبير الذى سرق واختلس من الحكومة عشرين ألف جنيه والذى عقر الخمر وعقرته الخمر . والذى يجعل زوجته تعمل فى المنازل لتحضر له ثمن الخمر . والذى لا يتورع أن يفعل أى شئ فى سبيل المال هو نفسه شخصية سامى صاحب العوامة فى « الحب » ورمضان عميل أحمد بك فى « القضبان » والناقد الكبير « عبدالتواب الغندور » الذى يبيع قلمه وفكره لقاء المال فى « حارة الطيب » . فهو يحاول النيل من إبراهيم المواردى دائماً وبأية وسيلة لأنه لا يستطيع أن يعيش وأن يرى أمامه اناساً شرفاء يعيشون ودائماً ما يلعب الخمر برأسه ولكن لا ينسى أبداً أنه كان موظفاً كبيراً حتى عندما ضربه سفروت صبى القهوة ولوح له بالنقود لإغرائه بالعمل معه فى التجسس على حارة المواردى رفض هذه النقود ، وتحركت فيه بقية مختبئة من نخوة أهالى المواردى ، فيرمى النقود فى وجه سفروت (**) : « ثم قال منفعلاً : غباشى لا يضرب أنا موظف كبير قال سفروت ساخراً : كنت ياغباشى .

وأشار إلى الأوراق المالية التى اعطاه إياها ويمسكها غباشى فى يده .

ـ أنت الآن ..

لوح غباشى بيده : ما زلت يا معلم سفروت .. زملائى فى الوظيفة يقابلوننى ويقولون لى : غباشى بك قهقه سفروت قال غباشى :

ـ وأنا قادم إليك الآن . قابلنى شاب من الذين كانوا يعملون تحت رئاستى . واحتضننى غير مبال بملابسى المتسخة . وقال لى : لا أنسى فضلك على . ساعدتنى لكى أحصل على ليسانس الحقوق . وأصبح محامياً كبيراً . وعرض على كل ما فى جيبه من مال . ولكنى رفضت قلت له : الخير كثير . ولم يكن معى ثمن الرغيف .

قال سفروت بصوت ساخر :

ـ لأنك أحمق .

قال غباشى بصوت حاد :

ـ لا أحد يهين غباشى .

بدا غباشى لسفروت فى هذه اللحظة أنه إنسان آخر . فتح عينيه على اتساعهما . امتلأت عيناً غباشى بشئ من العنف :

ـ إبراهيم الواردى يحملنى ويلقى بى فى الشارع . يجعلنى سخرية الواردى . لا يمكن أن أترك فعلته هذه دون عقاب حتى لو ابتسم فى وجهى بعد ذلك . ومد يده لى يسلم على معتذراً عما فعله .

تصور سفروت أنه اشترى غباشي بماله . ولكنه يكتشف اللحظة أنه كان مجرد وهم . غباشي يتمرد . قال غباشي : أنا الذى أهين نفسى بمزاجى » .

ويحاول غباشى أن يزوج زهرة ابنة زوجته من شيخ عربى ثرى حتى يقبض منه مالاً كثيراً من وراء هذه الصفقة وحين تهرب زهرة من المنزل بعد أن عذبها . تطرده زوجته زهور شر طردة فيذهب إلى المعلم إبراهيم ويأكل على مائدته ثم يطعنه فى ظهره ، ويعريه أمام أهل شارع المواردى بخيانة زوجته رباب له مع بسيم ، شخصية نمطية استخدمها محمد جلال كثيراً فى أعماله السابقة حين كان يريد إبراز وجه من وجوه الفساد والتهرئ فى المجتمع . أما زهور بهمومها نحو ابنتها فهى توافق زوجها فى أول الأمر ولكن حين رأت أن ابنتها ستضيع من يدها تحركت فيها عاطفة الأمومة كما فعلت أم شعبان مع ابنها حين أراد أن ينزل لشارع المواردى بعد مقتل أحمد البيه وكما فعلت أم ممدوح مع ابنها حين رفض أبوه فى أول الأمر استضافة « مونيكا » الفتاة السويدية بحجة أن هذا يخالف تقاليد حى المواردى . وتطرد زهور زوجها من المنزل وتبدأ فى البحث عن ابنتها . أما زهرة وهى شخصية رامزة فى رواية « قهوة المواردى » حاول زوج أمها بيعها كما تباع الجوارى فى أسواق النخاسين ولكنها رفضت . وبحثت عن الحب فوجدته عند ممدوح ابن هنية وعبد المتجلى ولكن ممدوح يصارحها بأن حبه الوحيد هو العلم[٥٦] : «زهرة أنت تعرفين . لن أتزوج حتى أبنى مستقبلى ، انى أريد أن أحصل على الدكتوراه فى هندسة الذرة . قد أسافر إلى الخارج » . وتصبح زهرة هى الأمل فى العيون .. عيون أمها وعيون ممدوح وعيون أحمد البيه .. الجميع يخاف عليها من الضياع وحين ينجح ممدوح ويفرح به شارع المواردى ويفخر

بتفوقه . ولكن نجاحه يتضاءل بجانب هذا الشعور الذى انتابه بتركه زهرة تذهب بعد أن استنجدت به[٥٧] » : قال ممدوح : — أخشى عليها أن تضيع . الليالى بلا قلب . وهى وحيدة . ولكنك قلت لى : هذا هو الحل الوحيد حتى لا تباع لشيخ وتمضى إلى المجهول .. أشعر بأنى .

قاطعة شعبان . تضايق من شدة حساسيته : تشعر بماذا ؟

كان ينبغى أن أمنعها من الذهاب . كان فى استطاعتى ولكنى كنت أريد أن أتخلص منها كأنها عبء على صدرى . كنت قاسياً يا شعبان .

قال شعبان ضاحكا : أحببتها بعد أن رحلت .

— ليس فى قلبى مكان للحب سوى حبى للعلم . العلم كل حياتى .

صمت شعبان كأنه يفكر . قال ممدوح :

— أشعر بأنى تخليت عن إنسان فى وقت كان فى قدرتى أن أساعده » .

وكما أثار محمد جلال فى أعماله السابقة كوامن الشر ليبرز من خلالها مواطن الخير إنطلاقاً من تحريك عوامل كثيرة تختفى تحت السطح ومن حيث ان تداخل الحب والكراهية فى كهف واحد يبرز هذه الظاهرة . إذ ان التحليل النفسى قد أثبت أن كل حب مشوب ببعض الكراهية (الغيرة) فقد تمازج الخير والشر فى رواية « قهوة المواردى » كما تمازج فى « حارة الطيب » و« الرصيف » و ثلاثية والكهف والوهم والحب » واستطاع محمد جلال أن يصور أبعاد الكراهية فى مجتمع شارع المواردى خاصة خلال المرحلة التى وصل فيها الشر إلى مرحلة الذروة ،

ولكن منابع الخير تضافرت واستطاعت أن تنتصر . مزج محمد جلال فى نهاية رواية « قهوة المواردى » انتصار الخير متمثلاً فى المعلم « إبراهيم المواردى » وفراولة ومجتمع القهوة والشارع على فلول الشر متمثلة فى سفروت وبسيم ورباب واستيقاظ الضمير عند غباشى بهذه الإسقاطة البارعة التى تمثل ممدوح الجندى الذى يحارب فى معركة رمضان ويسقط الطائرات واحدة تلو الأخرى وشارع المواردى يقيم له تمثالاً فى كل قلب وصرحاً فى كل وجدان .. ويسقط أحمد البيه شهيداً أثناء زفافه على فراولة كما سقط شهداء كثيرون أثناء معركة مصر الأم وعبر شارع المواردى مانع الكراهية إلى الحب الخالد وعبرت جنود مصر المانع المائى فى قناة السويس وارتفع العلم فوق سيناء . وسقط سفروت تاجر الشنطة ورباب الراقصة المتهتكة وبسيم الخائن وعادت البسمة إلى شارع المواردى ونزلت فراولة إلى كرسى القيادة فى المقهى وهى تضع أمامها الوردة البيضاء التى كان يحبها أحمد »(٥٨) : ارتفع صوت فراولة :

ـ لا تنتقموا منه (سفروت) أحمد يكره الانتقام كان يقول لى : العالم ينبغى أن يسوده الحب . وكأنها تقول لنفسها : أحمد يحب الورد الأبيض .

ويبدو أنها تنبهت بعد قليل إلى أنها ينبغى أن تلحق بأهل المواردى المندفعين فجرت فى أثرهم » .

وتختفى من سماء شارع المواردى سحب الشر لتسطع شمس الخير ويذهب بسيم الخائن الذى مد له شارع المواردى يده حين خرج من السجن . والذى تطاول على المعلم إبراهيم المواردى وحطم له القهوة ، وسرق زوجته رباب ،

وزرع المرارة فى قلوب أهل المواردى كما سبق أن زرعها أيام تعاونه مع الإنجليز . والذى يحاول أن يجد لنفسه مكاناً حين يفرح شارع المواردى باسقاط ابنه ممدوح لطائرات العدو ، وحين يمد بسيم يده لأم البطل (هنية) تلفظه الأيدى[٥٩] :
« توهج وجه الأم بشىء لوراني . غمرت الواقفين بشىء من الكبرياء ، بشىء من التواضع ، بشىء من الحب ، بشىء من كل هذا . مثل هذه المشاعر عندما تتلاقى تضىء قلوبا مثل قلوب أهل المواردى بشىء آلهى . عجزت المقهى على إتساعها أن تضمهم . وقف كثيرون خارج المقهى . امتدت يد بسيم تتعلق بيد أم البطل . ولكن شعبان دفع يده بعيداً عن يد الأم . وهو يقول : يد الخائن لا تلامس أم البطل .

تمزق شىء فى قلب بسيم . ولكن ما لبث أن أخفاه بابتسامة على وجهه . قال إبراهيم المواردى منزعجاً : شعبان .. اليوم عيد .

وضح الانفعال فى نبرة شعبان وهو يقول : هذا العيد تأخر كثيراً لأننا سمحنا لمثل بسيم بأن يبقى بيننا » .

أما سفروت فهو يمثل جانباً خطيراً فى سحب الشر التى تواجدت فى سماء منطقة شارع المواردى فهو يمثل الصديق الذى يطعن من الخلف . وهو أخطر أنواع الأعداء .. فهو يعمل لدى المعلم إبراهيم المواردى صبياً فى المقهى ثم يتطاول على ولىٍّ نعمته ويغازل ابنته . فكأن الخيانة فى دمه منذ الصغر ، ثم يحاول تحطيم المعلم بشراء المقهى والزواج من ابنته وحين يفشل فى كل هذا يقتل أحمد البيه الوجه المضىء فى شارع المواردى ويقضى على الكلمة الحلوة التى تسطع فى سماء الشارع العريق .

الشكل الروائى فى « قهوة المواردى » يستمد وجوده من هذه الكوادر الصغيرة التى تشبه التكنيك السينمائى بحواره ومشاهده التى تجتمع جميعها لتكون معمار الرواية . السرد يجمع فى نسيجه عناصر النفس والذات والوصف الخارجى والداخلى للشخصيات عن طريق بعض المنولوجات الداخلية التى تعبر عن الأبعاد النفسية للشخصيات المحركة للحدث والحدث نفسه يستمد فاعليته وتحركه من هذه المشاهد التى تبين هموم شارع المواردى والتى اشترك الحوار المبسط والذى يناسب حركة الشارع التلقائية العفوية فى بساطتها وشعبيتها فى ربط هذه الأحداث وإدارة هذا العمل الذى ضمه محمد جلال إلى رحلته الروائية الطويلة .

١٢ - عطفة خوخه ١٩٨٠ .

إن عالم محمد جلال الذى ألفناه منذ أن خط قلمه أول رواية بدأ بها رحلته الأدبية الطويلة عام ١٩٦٢ وهى رواية « حارة الطيب » وحتى صدور رواية عطفة خوخة عام ١٩٨٠ يعد من العوالم الأدبية المتميزة بتطورها فى مجال الرواية المعاصرة والتى استطاع من خلالها أن يتخذ لنفسه مكانا أدبيا فى ساحتها ، إذ أن هذا العالم قد طور نفسه بنفسه مؤصلا هذا القلم ومدعما هذا الفكر بتجارب مختلفة وصيغ متعددة وإن كانت المؤثرات التى انتمت إليها هذه الأعمال لا تخرج عما سارت عليه رحلة الرواية العربية كلها بدءا بجيل الرواد والأجيال التالية حتى وصولها إلى جيل محمد جلال الذى تأثر تأثرا كبيرا بإبداعات نجيب محفوظ الواقعية والاجتماعية والنفسية ، فحين أصدر نجيب محفوظ رواية

الحرافيش لتوظيف الفن فى البحث عن جذور العدالة وكيفية استخدامها لتحقيق التوازن فى مفهوم الحياة وحركة التعامل مع الناس ، ظهرت أعمال تأثرت بهذه الرواية وإن اختلفت عنها فى المضمون الذى انتخبته من الواقع الاجتماعى ، أو من الواقع النفسى على السواء من هذه الأعمال كانت رواية « عطفة خوخة » للروائى محمد جلال ، وكما ظهرت فى « الحرافيش » اسقاطات رمزية موازنة لما يحدث على حركة الواقع من خلال « عاشور الناجى الجد وعاشور الناجى الحفيد » كذلك كانت لرواية « عطفة خوخة » اسقاطات مماثلة أبرزت حركة الشخصيات وتفاعل الحدث مع الحركة الديناميكية لحركة المجتمع ، وهذا الجو الشعبى الذى ظهر أول ما ظهر فى أعمال محمد جلال فى « حارة الطيب » ثم واصل نضجه الفنى فى « قهوة المواردى » و « عطفة خوخة » والذى أعطى لهذه الرواية مذاقا مغايراً عما هو موجود فى روايات محمد جلال السابقة ، والملاحظ فى رواية « عطفة خوخة » أن محمد جلال لم يهتم بالناس والأشياء كما حدث قبل ذلك فى « حارة الطيب » وغيرها من الأعمال التى تسير على نفس النمط . إنما اهتم فيها بالمعانى والأفكار التى تعبر عن ذات الرواية . كذلك من الملاحظ أيضاً أن محمد جلال فى هذه الرواية علاوة على ما سبق وأوضحناه فى مقدمات الروايات السابقة عن توخيه مضمون ثابت فى معظم رواياته فهو لم يخرج عن الخط والمسار الذى اختطه منذ روايات المرحلة الأولى وهو الصراع بين الخير والشر وغلبة نوازع الخير على نوازع الشر مما يعطى انطباعا باهتمامات محمد جلال بتأثيرات اليوتوبيا أو المدينة الفاضلة التى تنشأ وتشيد من خلال الصراع الأبدى بين الخير والشر والأبيض والأسود والتى حاول دائماً أن يوصلها كمضمون منذ بداية رحلته الروائية فى « رحلة الطيب »

و « الرصيف » مع اختلاف البيئة المتناولة وفى « قهوة المواردى » والشرائح الفاضلة فى سكان شارع المواردى وأخيراً فى « عطفة خوخة » من خلال التعبير عن القيم الفاضلة المتأصلة فى الشخصيات المؤصلة للنص « حسن خوخة » « مسعدة » « صفية » « صالح » « سمير عبد الباقى » « عبد الباقى الكبير » « عزة زوجة فوزى عبد الباقى » « هانى » « نادية عبد الباقى » هذه الشخصيات التى حركت الحدث تجاه القيم الفاضلة النبيلة والتى تقابلها شخصيات حركت الحدث تجاه القيم الشريرة ذات المصلحة الشخصية « فوزى عبد الباقى » « نشوى » « زكى » هذه الشخصيات تكررت قبل ذلك فى بعض روايات محمد جلال .

إلا أن الشكل فى رواية (عطفة خوخة) ينتمى إلى الرواية الصوتية التى تستمد معمارها وهيكلها من أصوات شخوصها التى تعلو نبرتها وتهبط ويتذبذب رتمها تفاعلا مع الحدث ومؤصلا الفعل فى كافة جنبات الرواية . فهذا سمير عبد الباقى بصوته الضعيف الذى يبدو خافتاً فى جنبات الرواية ، ولا يظهر هذا الصوت إلا فى أول الرواية وآخرها ، عند عودته من باريس ليبحث عن الوجه المضئ فى عطفة خوخة وفى آخر الرواية عند وفاة عبد الباقى الكبير (الأب) . أما الصوت القوى فى هذه الرواية فكان صوت فوزى عبد الباقى وحسن خوخة وهما الصوتان اللذان تذبذبا أفقياً ورأسياً وحملا معاً عبء الحدث وسارا بفعل الرواية تجاه المسار السليم . فوزى عبد الباقى الذى يريد أن يحتوى عطفة خوخة من خلال احتواء حسن خوخة رمز الأمان فى العطفة وضميرها ، وحين يفشل يستخدم الكرباج والضرب والحبس وهو فى نفس الوقت نهاز للفرص ، فحين ألقت إليه نشوى بشباكها استجاب على الفور لشباكها دونما روية ولا تريث ،

خاصة حينما علم بأنها ابنة جليلة العالمة التى تريد العودة إلى العطفة والانتقام من الذين طردوها بسبب سلوكها . أما حسن خوخة فهو الشخصية الثانية الضعيفة ولكنه فى وسط الحدث هو الصوت المؤثر الفعال الذى تعلو نبرته دائما من خلال تعبيره عن ضمير العطفة . وهو الرمز المجسد لأمال عطفة خوخة (الشاطر حسن) وعلى الرغم من أنه دائما مغلوب على أمره إلا أنه حين وصل الأمر إلى الاعتداء على العرض والشرف فإن هذا المارد يخرج من قمقمه ويعيد التوازن إلى العطفة (عاشور الناجى الحفيد فى الحرافيش) (الأسطى حنفى فى القضبان) (أحمد البيه فى قهوة الموارد ى)[٦٠] : «ظهر حسن ، فهم أنه فوزى ، لم يكن يريد أن يعرف المزيد ، ترك هذا لأمها ، صرخ حسن بأعلى ما يستطيع أن يصرخ . لم يصدق الواقفون فى عطفة خوخة أنه صوت حسن . راحت نظراتهم تدور حولهم كأنها تبحث عن آخر يصرخ وعندما لم يجدوا هذا الآخر صدقوا أن حسن هو الذى يصرخ . توقعوا أن يخرج فوزى من دار خوخة ، وتقوم قيامتهم . حاول كل واحد منهم أن يبتعد عن حسن ، وإذا اضطر أحدهم إلى أن ينصت إليه وهو يكلمه فإنه يحرص على أن يعبر عن استنكاره لما سمعه منه بمجرد أن يعطيه حسن ظهره . يعرفون أن لفوزى عيونا . ترى خلجة نفوسهم . صحيح أن زكى خرج من عطفة خوخة فى الصباح . ولكنهم لا يصدقون أن زكى وحده هو الذى ينقل لفوزى أخبارهم . لابد أن أحجار دار خوخة تتجسس عليهم . أما مسعدة فقد حبست دموعها كأنها لا تريد أن تشغل عينيها عن الامتلاء بحسن وهو يصرخ فى عطفة خوخة من أجلها . كانت لا تريد أن يكف حسن عن الصراخ . تود صفية أن تواجه فوزى بنفسها إذا خرج من دار خوخة واقترب من

حسن . حرصت وهى تغطى مسعدة بروحها أن تضع عينيها على باب دار خوخة لتكون أول من يرى فوزى . أحس حسن وهويصرخ أنه إنسان آخر . طالت قامته . اقترب من مسعدة كأنه يريد أن يريها قامته . نظر إليهاءأبصرها محلولة الشعر . اشتعلت جريمة فوزى فى نفسه . صرخ فى مسعدة : غطى رأسك . واندفع فى اتجاه باب دار خوخة . بدا للواقفين أن حسن فى هذه اللحظة قد أصبح قذيفة . لن تترك صدر فوزى حتى تنفجر فيه . حبست عطفة خوخة أنفاسها . تريد أن ترى أشلاء فوزى تتناثر وهى بعيدة . سمع فوزى صراخ حسن » .

أما عزة زوجة فوزى المرأة الخرساء فهى صوت ذو دلالة رمزية فهى تعرف أن زوجها يتعطر لامرأة أخرى ومع ذلك تنظر إليه وتسكت لأنها صوت مغلوب على أمره شأنها شأن باقى سكان العطفة وهى تتحدث مع فوزى بنظراتها . وفوزى يخاف هذه النظرات ويعمل لها ألف حساب لأنها تعريه وتفضحه وتوقظ فيه نزعات غريبة عليه . أما مسعدة وهى الشخصية الرامزة فى هذه الرواية والتى تعبر عن شخصية مصر . فهى نهب لنظرات فوزى الوقحة وهى خطيبة وحبيبة حسن خوخة . ويحاول فوزى انتزاعها منه ولكنه يفشل فيضرب حسن خوخة ويحبسه لهذا السبب . وهو فى نفس الوقت يخشاها ويخاف منها بل ويخاف من حسن خوخة ومن أهل العطفة ولكن الذى يمنحه القوة هو الكرباج وهو أنه فوزى عبد الباقى حفيد الست خوخة صاحبة دار خوخة التى سبق أن آوت وأطعمت جد حسن خوخة (حسن المصرى) ومسعدة ذات صوت متوسط فى رواية « عطفة خوخة » وهى الشخصية التى يدور حولها الحدث على الرغم من

أنها ليست الشخصية المحورية . فعندما اختفى حسن خوخة وخبأه فوزى فى احدى حجرات دار خوخة المهجورة اندفعت مسعدة لتبحث عن حسن (الشاطر حسن) وتنقذه من براثن كرباج فوزى وهى من فرط خوفها عليه تهادن فوزى حتى تستطيع أن تنقذه (الشاطر حسن)[٦١] : « اندفعت مسعدة ، وقف فوزى خارج الحجرة بتوقع أن يسمع صراخها . لم تصرخ مسعدة ، لا تبصر شيئاً فى الظلام . أبصرت بقلبها حسن . صاحت بكل شوقها : حسن . كان مستلقياً على ما يشبه السرير . ألقت بنفسها عليه . رأى حسن دموع مسعدة تعودت نظراته أن ترى فى الظلام . اقترب فوزى من الباب . سمع لقاء المحبين . عرف أن حسن ما زال حياً . امتلأ رأسه بموج البحر . رنت فى أذنيه ضحكة نشوى . رأى فى عينيه جسد مسعدة . ضحك . وصلتها ضحكته وهو يقول :

لا تخرج ياحسن من الظلام إلى النور مرة واحدة حتى لا تفقد عينيك الجميلتين مسعدة تريدك فى الليلة الكبيرة مبصراً . واستمر فى الضحك .

فى هذه اللحظة أبصرت مسعدة وجه حسن جامداً على الضوء القوى الذى وصلها من مصباح فوزى . فطنت إلى أن فوزى يريد أن يصيب عينى حسن بالأذى . أسرعت وغطته بروحها ضحك فوزى . سمعت أنفاس حسن نطقت بكلمة : حبيبى . ماتت ضحكة فوزى » .

تسير رواية (عطفة خوخة) سيراً حثيثا تجاه عناصر الأسطورة وإن لم تستخدم الأسطورة صراحة . إلا أنها مستها مساً خفيفاً من خلال شخصية « السيدة خوخة » التى كانت ذات جمال أخاذ ، والتى كثرت حولها أقاويل

الرواة ، والتى تمثل فى حد ذاتها شخصية أسطورية وإن كانت بعيدة كل البعد عن محور الحدث فى الرواية . الشكل فى الرواية يستمد وجوده من السرد المباشر الذى يعبر عن لحظات خاصة تمر بها شخصيات الرواية . لحظات الحب (مسعدة وحسن خوخة) (صفية وصالح) (هانى ونادية) (عزة وزوجها فوزى عبد الباقى) كذلك لحظات الخوف (حسن خوخة وفوزى عبد الباقى) (فوزى عبد الباقى وخوفه من نظرات زوجته عزة) (فوزى وعبدالباقى الكبير) (فوزى عبدالباقى وخوفه من حسن خوخه حين عاد إليه وعيه) لحظات الانتماء (حسن إلى دار خوخة) (سمير إلى عطفة خوخة) (هانى الى الرحيل للبحث عن ذاته) (صالح إلى الأرض الواسعة) لحظات الرغبة (فوزى عبدالباقى ومسعدة) (فوزى عبد الباقى ونشوى) لحظات كثيرة امتلأت بها رواية عطفة خوخة وتتجمع كل هذه اللحظات لتكون هذا المعمار المتميز للرواية التقليدية التى تحمل داخلها أنفاس محمد جلال الروائية ورؤيته الإبداعية المتميزة .

١٣ ـ لعبة القرية ١٩٨٠

قال لى : عودى يا فتاتى .
الزهرة اختفت
ولكى تنبت من جديد ، لابد من أصابع حانية وقلب عطوف
قديماً قالوا : الزهرة تنبت فى قلب الصخر
الحزن أمات الزهرة
الحزن لايروى الزهرة عادة

الحنان الذى يسقيه
وأنا قادمة إليه لادثره بحنانى . وأسقيه من ينبوعى
قال لى : عودى يا فتاتى
الزهرة اختنقت

بهذه الكلمات الموحية المعبرة . استهل محمد جلال روايته الأخيرة «لعبة القرية» التى صدرت عام ١٩٨٠ بغناء هذه الشخصية الأسطورية التى نجحت فى تجسيد الحلم الكبير الذى تعبر عنه بكلمات أغنيتها . وهو عودة الروح وإعادة الحياة إلى هذه الزهرة التى قتلها الجنون وخنقها الوهم ، وكذا اماطة اللثام عن هذا الواقع الرمزى القابع فى هذه القرية التى يقطنها مجموعة من الصيادين على شاطىء البحر . والتى يحلم كل منهم فى سبيل إقامة اليوتوبيا على شاطىء أعرافهم .. من خلال تطهير القرية من الدنس والشؤم وإعادة العدل إلى صلب القرية وزمنها الضائع [٦٢] : «ليس من واجبنا أن نقيم العدل .. العمدة رجل شجاع عندما يعرف أنكم تقولون هذا . هو الذى سيقيم العدل .. أنتم ..

قاطعه شلش : نحن العدل» .

وقد نجح محمد جلال فى إقامة هذا المعمار الروائى وجمع فيه من تكوينات رواياته السابقة جوهر المضمون وحقق فيه مما كان يدمجه فى بعض هذه الروايات من معنى وفكر غلف رحلته بتميز خاص . وقد استحقت أن تكون «لعبة القرية» بتميزها عما أصدره محمد جلال من إبداع روائى نسيجاً متفرداً فى عالمه . فقد أعاد هذا العمل إلى أذهاننا جوهر المضمون فى «حارة الطيب»

و « الرصيف » و « عطفة خوخة » من واجهة البحث عن العدل . وتيبة القهر والخوف والبحث عن الأمن والأمان مرادف العقل فى كل من ثلاثية الكهف ، الوهم ، الحب .. وازدواج الخيال بالواقع وتلمس طريق الخلاص عن طريق التيه فى بحر من السادية وإستحضار الماضى بثقله وأزمة الإنسان مع وهمه ومع فى منتصف الليل » . والبحث عن الحب داخل القلوب الصخرية أو البحث عن الزهرة التى نبتت داخل الزهر كما تروى أغنية الأسطورة التى صاغها محمد جلال فى « لعبة القرية » فى أعمال « عطفة خوخة » و « قهوة المواردى » . ورغم أن تهويم الحلم ثم بعثه من جديد فى صلب رواية « لعبة القرية » قد أفرز لنا واقعاً جديداً من خلال هذا الاختزال للرمز واسقاطه على واقع الرواية من خلال شخصيات أقرب للشخصيات الواقعية وإن كانت تعبر عن رموز وتهويمات وضبابية تنداح فى آخر الأمر عن واقع مرئى له دلالات ويحمل مغزى كبيراً وهو البحث عن العدل وسط هذا البحر الكبير المليء بكل مضامين روايات محمد جلال السابقة والتى اندمجت هى الأخرى عن رحلته الطويلة للرواية والتى بدأت عام ١٩٦٢ والتى وقفت حتى الآن برواية « لعبة القرية » موقف النهاية . وإن كنت أعرف أن لمحمد جلال رواية أخرى « فرط الرمان » صدرت أخيراً . وكما يقول كارل يونج « الأسطورة ووظيفتها فى حياة الإنسان النفسية[٦٣] : أن وظيفة الأساطير والأحلام ذات الدلالة فى حياة الانسان ليست مجرد التطهير وإنما إتاحة قدر من المعرفة بأنفسنا . ويؤمن يونج بأن الإنسان يستطيع أن يحلم .. أحلاماً ذات مغزى أو معنى . (وإن العقل الباطن قادر أحياناً على أن يكون له قدر من الذكاء والإرادة أعلى من الفهم والوعى) ، (علم النفس والدين .

خياله ومع واقعه أيضاً فى كل من « الأنثى فى مناورة » و « الملعونة » و « محاكمة نيوهافن ١٩٣٨ ص ٤٥) ودلالة هذه العبارة واضحة ، فإذا كان نشاط العقل الباطن ، سواء فى الحلم أو الأسطورة ليس مجرد مظهر من مظاهر الاضطراب النفسى وإنما هو أحياناً على الأقل دلالة على تنظيم ارادى ذكى . فإن الأساطير والأحلام تكتسب دلالات معينة « واعية » ودرجات الوعى فى الدلالة تختلف باختلاف الحلم أو الأسطورة » .

ولو طبقنا هذه المقولة على ما جاء فى رواية « لعبة القرية » فإننا نجد أن الشخصية الأسطورية التى تظهر فى القرية بين الحين والحين والتى جاءت نتيجة علاقة غير شرعية بين العمدة (أبوالعلا) واحدى الغجر الذين يتنقلون عبر القرى والنجوع . والتى يرتفع صوتها بالغناء على القرية (شلبية زوجة العمدة) ويعتبرها البعض ابنة للبحر وان ايذاءها هو تعد على سلطان البحر فيغضب ولايفيض بالخير (شبارة وعزيوس وعجائز البحر) فوجود براءة فى القرية يسبب عند (شلبية) مظهراً من مظاهر الإضطراب النفسى لأنها بغنائها الممتد على شاطىء البحر وفى ليلة الجمعة بالذات تجعل رجلها (العمدة) يبتعد عنها وتسبب له ما يشبه العجز الجنسى ، لذا فإن الحلم الكئيب التى تحلمه دائماً شلبية وهى تسمع غناء براءة على شاطىء البحر ليلة الجمعة إنما يرتقى لديها إلى درجة الوعى الكامل فيقلل من رغبتها الجنسية وبالتالى فان عدم بلوغ الشبق عندها مرحلة الذروة يسبب لها نوعاً من التشوش الذهنى لذلك فهى تحارب براءة بكل ما أوتيت من قوة عن طريق سلطة العمدة وسلطانه على

رقص . حدثته براءة على الشاطئ . يغنى . يرقص . الدنيا لا تسعه تحسس قامته القصيرة . طالت . صار ماردا . سيحدثها عن الخص . الزهور تملأ عينيه يرفع رأسه . اكتشف شيئا لا يعرفه شبارة . انقبض قلبه عندما ذكر اسم شبارة . تصلبت أصابعه تحسسها . تصور أن شبارة أمامه . سيطبق على أنفاسه . لا يجعله يفلت من أصابعه . ويموت شبارة ثم يركله بقدمه . ركل الخص بقدمه . صار عملاقا . ينتمى إلى عالم براءة . ليس بشرا انفتح باب الخص على مصراعيه . زأر . أنا عرنوس يا شبارة . أبصر شبارة واقفا . رأى براءة ملقاة على الأرض . تحول عرنوس إلى رمح . انغمس فى جسد شبارة . فى قلبه . فى عينيه.سال دمه . أبصر روحه تخرج . التفت أصابعه حول عنق شبارة . تريد أن تساعد روحه على

القرية . بينما هى بالنسبة لشبارة (الشخصية الشريرة الوحيدة فى الرواية) والذى يحاول النيل من الجميع بما فيهم براءة تمثل رغبة فى تحقيق ذاته عن طريقها والسيطرة على عرنوس وباقى الأولاد عن طريق الانتصار على هذه الجنية والاستحواذ عليها وعلى جسدها وهوربما يهيئ له نفسه دائماً ليلة الجمعة بالذات . وينجح شبارة فى الاختلاء ببراءة ويتدخل عرنوس الشخصية المضادة لشخصية شبارة ويطرد هذا الشيطان من الخص الذى يحتوى براءة . ويمتزج الوهم بالواقع ويتحول الحلم إلى درجة من الوعى ويتحول عرنوس إلى شخصية هلامية تطرد الشر بعيداً عن حبيبته(٦٤) : «وجد عرنوس الخص ، سمع دقة قلبه ، تحسس الخص ، تحسس قلبه إنخلع قلبه منذ قليل ، غفا على الشاطئ ، رأى الخص يطير ، مازال الخص فى مكانه ، يطير إلى براءة ، يجئ بها ، تحتمى به من العاصفة ، غنى ، وجد صوت براءة يخرج من بين شفتيه هزته نشوة طفل .

أن تخرج . يموت شبارة قطعة قطعة . براءة عارية . ارتمى عليها يغطيها بنفسه . » .

ويصور التشوش الذهنى لشلبية أن العمدة على علاقة ببراءة ابنة جبلية وتتخيلها وكأنها قطة برية ، وتذهب إليها فى الخص وتمد لها براءة يدها بالحب ولكنها تقبض على رقبتها وتقتلها ومن خلال تلك اللعبة التى تلعبها القرية (تشخيص نفس الشخصيات التى قامت بأداء هذه الحكاية الأسطورية يطل الواقع باسقاطه ورموزه ويشخص كل من أدهم وشلش وزكريا وشلبى وعليوة شخصيات شلبية والعمدة ومرسى حكيم القرية وبراءة وشبارة وعرنوس . وتتحول اللعبة من التشخيص إلى واقع الجريمة التى حدثت فى القرية ويحاول شبارة أن يجعل القرية تعيش فى وهم الشر عن طريق استغلال شخصية شلبية المشوشة ذهنيا والتى تحاول هى الأخرى السيطرة على زوجها العمدة عن طريق الأكل وعن طريق امداد شبارة بالمال لينفذ مخططاته الاجرامية . وتغرق القرية فى بحر الحاجة ويجف نبع الخير والرزق ولا يرسل البحر سمكه إلى الصيادين وتمتزج الأسطورة بالواقع الحياتى لأهل القرية . وما قيل عن براءة أنها على علاقة بالعمدة .. يقال عن شلبية أنها على علاقة بمرسى حكيم القرية ويعيد التاريخ نفسه فى عدة جزئيات فى الرواية . ويدبر شبارة لمقتل أدهم الذى يشخص شخصيته فى تلك اللعبة التى يلعبها أولاد القرية والذى يعريه تماما فى هذا التشخيص ثم يخطط لمقتل شلبى الذى يعرف أكثر مما ينبغى . ويعيد التاريخ نفسه أيضا وفى نفس المكان الذى أغرق فيه شبارة أدهم يغرق شلبى شبارة. وتعود براءة مرة أخرى من خلال شخصية « نفوسة » خادمة شلبية التى تحاول

اعادة الوعى والروح إلى عرنوس وتنجح نفوسة فى ذلك ويفيق عرنوس من حلمه وتفيق معه القرية أيضا ويذهبون إلى منزل العمدة للاقتصاص من القاتلة شلبية وهنا تظهر براعة محمد جلال فى تصوير اللحظات الانسانية من خلال شخصية شلبية التى تعترف لزوجها العمدة بأنها قتلت براءة لأنها تحافظ على رجلها وبيتها ولكنها ترفض هذا الاتهام الذى وجهته القرية لها . بأنها على علاقة بمرسى حكيم القرية[٦٥] :

«الموت للقاتلة .

لم يستجب أحد لصياحه .

أبصروا شلبية تقف على عتبة الدار . صرخت :

لا تلمسنى .

ثم اندفعت تبتعد عن أبى العلا . بدت لهم كأنها تحتمى بالواقفين أمام الدوار وهى تتوسطهم . وضحت الشيخوخة على وجه العمدة فى هذه اللحظة .

دارت نظرة شلبية فى وجوه الواقفين حولها . أبصرت الغضب فى عيونهم . قالت فى كلمات متلاحقة . كأن الحديث سينقذها من غضب العيون :

ـ أنا قتلت براءة .. ولكنى لم أخن زوجى .

كأن الحياة قد ردت إلى عينى ابى العلا » .

ويختتم محمد جلال هذه الرواية المعبرة بعودة الروح والوعى إلى القرية وعودة البحر الى سابق عهده وعودة العدل وعودة الربيع وتغنى القرية أغنية براءة

الأسطورة التى تتكرر دائما على صفحة الحياة[٦٦] : «وانفجرت القرية بالغناء . يغنون أغنية براءة . وارتفع صوت آلة السمسمية آتيا من البحر :

إننى ألمح الربيع
والربيع يقص الخبر
والشمس تفرش الوجود
والقمر ينحى الذين لا يضحكون من قلوبهم
الحزن اختنق
وهناك زهرة تتوهج
وزهرتى تملأ حضن الوجود
تعطر أنفاس الانسان
وتألقت ضحكة الطفل الذى تحمله حسنية على صدرها .

من خلال هذه الرحلة الطويلة للإبداع الروائى عند محمد جلال والتى تمخضت عن هذه الأعمال التى كان لكل منها معمارها وشخوصها ومجتمعها الذى تدور من خلاله أحداثها . نستطيع أن نقول أن محمد جلال قد تواجد على ساحة الرواية العربية مبدعا ومؤصلا لرحلة ابداعه . ولقد تأثر محمد جلال بجيله وبالأجيال التى سبقته تأثرا كبيرا وضح ذلك من حركة الرواية التى ظهرت وواكبت رحلته الروائية الطويلة . كما نجد هذا التأثر واضحا فى حركة الشخصيات وتطورها الواقعى والميتافيزيقى . فنرى بصمات نجيب محفوظ وعادل كامل وإحسان عبد القدوس والسباعى وفريد أبو حديد والسحار على شخصيات «حارة الطيب» و«الرصيف» و«الكهف» و«الوهم» و«الحب» وفى

الناحية الأخرى نجد هذا التأثر فى استخدامات الشرقاوى وبعض أعمال نجيب محفوظ وبعض أعمال يوسف ادريس واضحا من خلال الحركة الواقعية خاصة الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية . فنجد بصمات كثيرة لهؤلاء المبدعين على ابداع محمد جلال الروائى كما أن القضايا التى عبر عنها محمد جلال وجيل المبدعين الذين ظهروا معه جاءت من خلال رؤية هذا الجيل لقضايا الواقع الاجتماعى والولوج عن طريقها إلى عوالم التعبير الروائى واجترار كل منهم لشخصيات تواجدت على الصعيدين العام والخاص فتكرر وجودها فى قوالب مختلفة وأنماط متغيرة عند كافة المبدعين . واجتزاء كل منهم أيضا لبعد خاص عبر من خلاله وعبر عن تلك القضايا العامة التى كان الجميع يرونها فى الشارع المصرى سواء على مستوى العلائق الاجتماعية أو مستوى المعاملات أو مستوى قضايا الحب والقهر والانسحاق فكانت زوايا هذه القضايا هى الرؤية الخاصة لمبدعى هذا الجيل وتميز كل منهم عن الآخر . كذلك للقضايا النفسية التى تعبر عن أزمة الإنسان المعاصر وتداخله مع عالمه الخاص من خلال مجتمعه وما يلقيه عليه من ظلال لها دلالات سياسية واجتماعية فكانت « أولاد حارتنا » « والشحاذ » و « ثرثرة على النيل » لنجيب محفوظ منها ما يحاول التعبير عن حركة الانسان منذ أن أخذ يحبو على ظهر الأرض . ومنه من أخذ البعد الميتافيزيقى ومنه من أخذ ظاهرة اجتماعية نفسية . كذلك نجد على مستوى محمد جلال أن « الأنثى فى مناورة » « والملعونة » و « محاكمة فى منتصف الليل » و « قهوة المواردى » و « عطفة خوخة » و « لعبة القرية » تمثل هذه الطائفة من الإبداع الروائى عند محمد جلال والتى تعتبر احدى المراحل المتميزة عنده والتى تأثر فيها بما هو موجود

على الساحة الروائية من ابداع متميز . كذلك نجد أن هذه الأعمال قد خرجت من خلال نظرة ورؤية خاصة شمولية حددها محمد جلال وجعل فيها عالمه مغايرا لعالم نجيب محفوظ الذى تبدو بصماته عليه واضحة للغاية كذلك لعوالم كثيرة تواجدت معه على الساحة الأدبية .

كذلك فان طبيعة العلاقات التى تربط الشخصيات الروائية بعضها البعض استمدت وجودها من تلك العلاقات التى تواجد فيها المبدع نفسه ونحن نستطيع من التحليل النفسى لشخصيات هذه الروايات نجد أن نجيب محفوظ خاصة فى الثلاثية وزقاق المدق وخان الخليلى يتواجد فى العديد من الشخصيات . كذلك السباعى فى أعماله الخاصة بحى أبو الريش نستطيع أن نلمحه متواجدا عبر السطور وفى الصراعات الدائرة فى صلب الأعمال الخاصة به . كذلك إحسان والشرقاوى وغيرهم . كذلك عند محمد جلال نجد أن محمد جلال قد تواجد داخل العديد من أعماله فتفاعل مع مجتمعه وأصل ذاته وثبت أقدامه فى ساحة الرواية . ولكن الملاحظ أن قلة من النقاد هم الذين التفتوا إلى أعمال محمد جلال فغاصوا فيها وأظهروا منها القضايا ذات الدلالات . وقلة أيضا الذين عرفوا أن لمحمد جلال عالمه المتميز الذى يجب أن يلجه كل محب لجماليات الفنون فظهرت أعماله فى السينما والتليفزيون مثل « قهوة المواردى » و « القضبان » و « عطفة خوخة » هذا ومن المعروف أن محمد جلال لم يكتب القصة القصيرة على ما هو معروف من أن كاتب الرواية يكتب أيضا القصة القصيرة . ولكن محمد جلال فضل هذا العالم الذى يستطيع من خلاله أن يقيم معماراً ضخما يتواجد فيه مع أنفاس الجميع اللاهثة وراء كل شئ وهو يقول عن عالم

الرواية[٦٧] : « لقد أعطتنى الرواية مرآة نفسى التى تتجسد دائما عندما أكتب كلمة فى رواية من رواياتى ولا أريد أن أقول انها الواحة الوحيدة التى أجلس على ينبوعها عندما تضيق بى الحياة ، وهى السيمفونية الوحيدة التى أعشقها وانى أتمنى أن أجد الشجاعة مرة أخرى فى نفسى لأعطى ظهرى لعالم الصحافة الصاخب ولأجلس على ينبوع الرواية المتدفق » .

هذا وتعتبر حركة النشاط الإبداعى عند محمد جلال حركة دءوبة عصامية استطاعت ان تبنى لنفسها مكانة ناضجة مهمة على خريطة الإبداع الروائى . إلا أن الحركة النقدية للأسف لم تلتفت بشكل جاد الى هذه الرحلة الروائية الطويلة . ولم يتصد لهذه الرحلة إلا قليل جدا من النقاد رأوا فى أعمال محمد جلال ما يستحق الوقوف أمامه . والولوج داخل عالمه وتعدين تلك القضايا التى تهم الحركة النقدية الوقوف عندها ، وعقد المقارنات بين هذا الإبداع وبين ابداع معاصريه من كتاب الرواية والغوص داخل الرحلة الإبداعية بصفة عامة وتصنيف مبدعها وابداعه ووضعه فى المكانة التى يستحقها ضمن الحركة العامة للابداع الروائى فى مصر. من النقاد الذين تصدوا لابداع محمد جلال الأستاذ الدكتور سمير سرحان الذى وضع دراسة مطولة لرواية « محاكمة فى منتصف الليل » ضمنها هذه الرواية .كما وضع دراسة أخرى بعنوان محمد جلال من خلال الرواية المصرية . حلل فيها بعض بواكير أعمال محمد جلال « حارة الطيب ، الرصيف ، القضبان » ثم تصدى بعدها لرواية « الملعونة » التى كانت محور هذه الدراسة . كما تناول أعمال محمد جلال خاصة « رواية حب فى كوبنهاجن » بعض النقاد أو المنتقدين ، بعضهم تصدى للشكل والمضمون

وكثافة اللغة بطريقة موضوعية وبعضهم تناول هذا العمل من خارجه وما كان منه الا أن وضعه موضع الانتقاد وليس النقد الموضوعى المبنى على أسس صحيحة حتى ولو كانت ذات نظرة انطباعية . كذلك من الملاحظ أن بعض الفهارس والتصنيفات البيليوجرافية قد أهملت هى الأخرى اعمال الأستاذ محمد جلال الروائية والتى تتضمنها ضمن هذه التصنيفات . مثل ببليوجرافيا الرواية العربية فى مصر ١٨٨٢ـ١٩٧٤ [٦٨] التى أعدها الدكتور طه وادى فقد أهمل روايات محمد جلال كلها ولم تصنف ضمن هذه الفهارس أية رواية له على الرغم من أن تاريخ انتهاء التصنيف هو عام ١٩٧٤ اى أنه قد مضى اثنا عشر عاما على صدور اول رواية للاستاذ محمد جلال كما انه خلال هذه الفترة قد صدرت له ثمانى روايات . أما تصنيف الدكتور صبرى حافظ والذى تناول ابداع محمد جلال الروائى فقد[٦٩] أهمل ثلاث روايات هى الرصيف والقضبان والكهف بينما قد أضاف إلى تصنيفه رواية شرف المهنة للاستاذ محمد جلال عبدالقوى .

وجدير بالذكر ونحن نتحدث عن عالم محمد جلال الإبداعى أن نذكر أن محمد جلال خلال رحلته الأدبية قد عرج على مجال آخر من مجالات الإبداع وهو عالم أدب الرحلات فسجل انطباعاته ومشاهداته خلال رحلاته الى أوروبا فى قالب قريب الى حد كبير من القالب الروائى فى كتاب « بحر من الحب » ويعد هذا الكتاب من الإبداع المتميز لدى محمد جلال .

والذى غلبت عليه النزعة القصصية على الرغم من الانطباعات التى تمت من مشاهداته فى أوروبا .

من أدب الرحلات « بحر من الحب » ١٩٧٤ :

فى أغسطس ١٩٧٤ أصدر محمد جلال كتابه التاسع « بحر من الحب » معترضا به هذه الرحلة الروائية المتميزة ومؤصلا به رحلة ابداعه الطويلة ، وقد تميز هذا الكتاب بتلك الصور الثرية المعبرة والتى جمع ذراتها محمد جلال من خلال مشاهداته الصحفية وزياراته لمدن أوروبا وريفها وآثارها وعبر بكاميرته الذاتية عن مكنون جنونها وفنونها وجدها وهزلها وليلها ونهارها ، ومما لاشك فيه أن هذا النوع من الكتب السياحية الأدبية التى تطورت فى أدبنا المعاصر واحتلت ركنا مهماً فيه منذ أن خطى الطهطاوى والشدياق وعبد الله فكرى وغيرهم من رواد هذا الأدب خطاهم لتأصيل منابعه وحتى هذه اللبنات القوية فى صرحه الشاهق والتى عمقها الدكتور حسين فوزى فى سندبادياته والحكيم وطه حسين فى أعمالهم المتميزة ابان دراستهم فى أوروبا وتيمور والبدوى وأحمد الصاوى ويحيى حقى فى مشاهداتهم فى الشرق والغرب حتى أصبحت تلك الأعمال لا غنى عنها فى أدبنا المعاصر تحمل إلينا نبضات ودفقات قلوب أحدث ما وصلت إليه لحظات الزمان فى هذا الأدب الذى سبق فنون القصة والرواية بزمن بعيد ، وكلنا يذكر الأعمال المتميزة لأنيس منصور ولويس عوض ومحمود السعدنى ومفيد فوزى ومحمد عفيفى وحسين القبانى ورءوف وصفى وخيرى شلبى وعبد الفتاح رزق ود . نعمات أحمد فؤاد ومحمود عوض وغيرهم كثيرين أبدعوا فى هذا الأدب وأجادوا ونقلوا إلينا رؤاهم ورؤياهم مما شاهدوا على صفحات الزمان والمكان .

ويعد كتاب محمد جلال «بحر من الحب» اضافة جديدة لهذا الكم والكيف فى هذا الأدب القديم الحديث ، وقد تأرجح هذا العمل بين أدب الرحلات وبين الرواية الذاتية التى تستمد نبضاتها من هذا اللهاث السريع النابع من التنقل الصحفى واحساس الكاتب وشعوره الفياض ، والتيار الأدبى المتدفق من رحلة روائية متمرسة ، كذلك من هذا الشكل القصصى المتعمد والاستحضار التاريخى لكل نبضة أو ذرة مشاهدة لقطعة من الرخام لبيت عتيق ، لأية علامة استفهام تستوقفنا وراء السطور ، لهذا الكتاب كما جاء فى مقدمة الأستاذ جلال العشرى[٧٠] : «وأقول اللاروائى» لأن صاحبه لم يشأ أن يسجن مضمونه الحى فى قالب الرواية التقليدية بأطرها المحكمة وصيغها الجاهزة . وانما حاول أن يجعل مضمونه يختار شكله بكل حرية انطلاقا ، ودونما رقابة خارجية أو سبق اصرار .. فاذا نحن وقفنا أمام هذا العمل اللاروائى وعلى جباهنا علامة استفهام ، فما ذلك الا لأننا تعودنا أن نرى شكل العمل الفنى منفصلا عن فحواه ، يقودنا أن نلتقى بالمضمون من غير أن نعانى تجربة الشكل فلنتفق اذن على أننا هنا أمام عمل روائى لا ينقل لك مضمونا بعينه وإنما ينقلك أنت إلى قلب هذا المضمون ، لاينقل لك رحلة سياحية وإنما يدعوك للسياحة فى بحر من الحب .. فهنا لارواية تتخذ من الحب مضمونا ، ومن أوروبا أو بعض العواصم الأوربية مكانا ، أما زمانها فهو صيف أحد الأعوام ، ربما صيف العام الماضى ، وأما شخصياتها فكل إنسان فى عرض الطريق خفق قلبه يوما لتلك الكهربة الوجدانية المثيرة ، أو تلك القشعريرة العاطفية الحالمة فسرى فى كيانه كله ذلك الخدر اللذيذ الذى نسميه الحب» . ومما لا شك فيه أن هذا العمل الأدبى قد أوحى إلى محمد جلال روايته «حب فى كوبنهاجن» التى سبق الحديث عنها

والتى عبر فيها محمد جلال عن تصادم تقاليد حضارة شرقية بحضارة غربية ، والتى انتقى لها شريحة كبيرة من الأحداث نقلها من قلب الصعيد إلى قلب كوبنهاجن بما فيهما من متناقضات وفروق .

والشكل الفنى الذى توخاه محمد جلال فى كتاب « بحر من الحب » هو هذا الشكل السريع الإيقاع الذى يبتر الصورة قبل أن نفيق من تفاصيلها عن طريق لقطة قصصية مكثفة تحمل فى طياتها نبضة سريعة وإيقاعاً لغوياً أسرع . فى مدينة « أستكهلم عاصمة السويد عاش محمد جلال هذه النبضات ففى « مكسيكية تبيع الحزن فى المدينة القديمة» نجد هذه المغنية التى فقدت أباها وأمها فى زحمة المدينة غير الفاضلة (استكهلم) والتى اعتبرت أباها عيون الناس الحنونه وأمها أزقة أوروبا، تتنقل بين أحضانها وتبحث عن الحب وهى تحتضن جيتارها وتذرع الشوارع تعتصر الحزن والناس يصفقون نشوى وهم لا يفهمون الا مشاعرها الحزينة فقط . تماما كالشمعة التى تحترق لتضئ للناس الطريق[٧١] : «حمامة طائرة فوق بحر من الحب .. عندما يرهقها الطيران .. تهبط على فرع شجرة تلتقط النفس وتلتقط حبة ، أكره السكارى .. عرضوا على مئات الجنيهات لأغنى للمخمورين من الحزن ، الحزن الذى فى أعماق يملأ الدنيا ، أنثر زهور حزنى على العالم . من يلتقطها يا أصدقاء ؟ » .

وفى « زمن فى عالم الكهوف » وعالم الكهوف هنا هو هذا العالم الأثيرى الذى يطل داخل كهوف الموسيقى أشبه ما يكون بالفردوس . الجميع فى نشوة دائمة والجميع سكارى وما هم بسكارى . فتمتد الأيدى وتشرئب الأعناق وينتهى العزف ،ويعود الجميع من صلب الأسطورة .. أسطورة الموسيقى

الفردوسية . وتبدأ ايقاعات طبلة فى هدوئها الموحش وتتمايل أغصان الشباب مع أصواتها الوحشية وتجتاح العاصفة كهف الموسيقى وتستبد بالناس آدميتهم فيعودون إلى الانسان الأول ، انسان الغابة . والناس هنا لا يحلمون انما ينتحرون » . يصف محمد جلال بأسلوبه القصصى هذا اللقاء الذى تم بينه وبين هذا الرجل السويدى وزوجته الرجل موسيقى وزوجته ممرضة . وكل شئ عندهما يسير بنظام دقيق حتى العبث له نظامه وله قانونه (٧٢) : «ابتسامة المرأة مازالت مضيئة .. أذهب لعملى فى الفجر .. أعد الطعام لزوجى .. أرفض أن يضع يده فى شئ .. أصابعه للأنغام . توهج الرجل سعادة .. تغضب لو أغمست أصابعى فى شئ .. أشفق عليها .. أعادت طلاء البيت بمفردها ، تغير نظام البيت بعد أن يذوب الثلج تقول أن الحياة رحلة عمل .. وتهتز شمعة المرأة من فرط السعادة .. توشك الشمعتان على الاقتراب من النهاية .. أعرف أن اللقاء قد انتهى . وفى « رجل وامرأة » المرأة من مدينة تتنفس الجنس كالهواء ، والرجل من بلدة ترتعش من أنفاس الجنس . والرجل هنا على مايبدو هو محمد جلال نفسه صاحب هذه الرحلة (٧٣) : «أستغفر الله .. أغمضت عينى . لا أريد أن أرى الرجس .. عمل الشيطان .. محمود ابن الحاج عبد المقصود لا يرى العرى . الخطر يطبق على أنفاسى . فتحت عينى بكل ما أستطيع . وجدت امرأة تدخل بيتا زجاجيا بلا خجل ، تسمرت قدماى . لما جرى . هذا هو المجهول يا شاطر حسن . تذكرت مدينتى ، قاهرة الألف مئذنة حاولت أن أجرى . دفعنى الشيطان الملعون . قاومته ولكنى تقدمت . ولكنى أعترف لك أننى تقدمت هذه المسافة فى عمر الهرم الأكبر . دخلت عليه فى المدينة من علب الجنس . سقطت فى جب الظلام حولى . لا أرى شيئا . ويسير محمود عبد المقصود فى المدينة

ويعمل فى مطعم حتى يدخر ثمن البقرة التى باعتها أمه ليسافر هو إلى أوروبا. ويرى الفتاة كالبدر وتنام معه ويعيش الحلم ولحظة الصدق الوحيدة فى العالم . وفى كوبنهاجن عاصمة الدنمارك نجد فى تلك الصورة القلمية «قانون الليل : الجنون» يمشى محمد جلال فى شارع الصعلكة أو شارع المشى البطئ ويرى ما لا عين رأت ، ويسمع ما لا أذن سمعت . يرى الحرية كاملة تتبدى أمامه كاملة وسمع كلمات لا يجرأ أحد فى أى كفر أو نجع أن يهمس بها مجرد الهمس[٧٤] : «قال الدانماركى : كوبنهاجن قلب الحرية فى العالم .. الرجل لو اكتفى بأن خلع النصف الأعلى لما تعرض له أحد .. المرأة لو خلعت النصف الأعلى لا يلتفت إليها أحد ، لو خلعت النصف الأسفل تذهب إلى محلات العرى أو تنام ليلة فى مركز البوليس فهى سكيرة أو تذهب إلى شاطئ البحر فهم يسبحون على الشاطئ عرايا» . هنا فى كوبنهاجن يفترشون الغبراء ويتغطون بالسماء ويعزفون ايقاع الجنس ولفائف المخدر والقبل والحرية الهوجاء ويحلمون[٧٥] : «ويجئ الصباح التالى ويبقى العالم بلا تغيير والعار صار العار نفسه . الذين يسرقون .. يسرقون .. الذين يبتلعون شرف الانسان فى جوفهم .. يبتلعون .. الدنيا صارت بلا مبالاة .. السلام بارد .. الظلام فقد البريق ...الحرية بلا لون .. الرفاهية عبث .. الحياة أشبه بالموت .. مات دفء الوجود» ويلخص محمد جلال رحلاته فى كوبنهاجن بعد أن عب منها حتى الثمالة فى هذه الصورة «ساقى فى حانة أوروبا»[٧٦] : «كوبنهاجن .. حانة أوروبا . هكذا قالوا فى استكلهم .. كوبنهاجن تملى لأن الدنيا منحتها هذا اللقب .. حانة أوروبا لا تبيع الخمر .. الخمر فى أوروبا كالماء .. عاصمة الدانمارك تبيع خمر القرن العشرين .. الجنس .. أصحاب الحانة يعرفون أن الجنس فى أوروبا صار كالخمر شبعت قارة

(باريس) المقدم إلى جلالة الملك (السحر والجمال والخيال) وفى صورة قلمية أخرى من صور باريس بعنوان « نحن فى حضرة فينوس » يصور لنا محمد جلال فينوس وحولها المسلات المصرية وبرج إيفل والمتاحف وجنون الموضة(٧٨) : « أنا هارب .. هارب من جنون أوروبا .. لا أجد فى باريس سوى حضن هذا المبنى العتيق الدافىء .. أغتسل من نزق نهار بلا ليل .. على عتبة أضخم بيت فى التقدم من العرى والأجساد .. قضيتهم أن يتجدد الجنس .. تعتصر كوبنهاجن روحها لتبعث الحرارة فى دنيا الجنس .. الجنون طريقها .. المدنية جنت .. تلهث وراء أجرأ صرخة فى عالم الجنس . تجرى وراء اللامعقول ــ تبحث فى أن تجعله كازياء المرأة ، كل عام مبتكر ومثير .. وتتدفق الملايين من أوروبا وخارج أوروبا يتعاطونه .. شعار الحانة : الذى يذوق خمر القرن العشرين فى كوبنهاجن مرة لابد من أن يذوقه بعد ذلك مرات . تحولت خمر كوبنهاجن إلى مخدر يشربه القادمون من انحاء العالم .. عالم الشبعانين وعالم المحرومين ويعبون من جنونه .. ويفرغون مافى جيوبهم .. ويحملون تذكارهم : فيلم مثير .. كتاب مبتكر اسطوانة مجنونة .. ويعودون إلى بلادهم وعندما يفقد المخدر تأثيره يطيرون إلى كوبنهاجن مرة أخرى » . وفى باريس يستيقظ محمد جلال بعد غفوة فى عالم الجنس والصخب فى استكهلم وكوبنهاجن على الحى اللاتينى وفنانيه بباريس . فهنا ترى شيئاً من عبق الشرق متمثلا فى جنون التقليد فى باريس . وفى تلك النكهة الجزائرية التى تراها فى بعض علب الليل وبعض أغانى أم كلثوم المتداولة على نهر السين . وبعض من عبق تركه بيرم التونسى حين كان يمشى هنا أيام نفيه (تداعى فى ذهن الكاتب محمد جلال) . والحى اللاتينى يترنح من ثقل أحماله

ولوحاته ومتاحفه ومكتباته وأوراقه وألوانه (٧٧) : «ترقص سالومى بنت هيروديا .. وتمتلىء الأباريق بالخمر .. وتحمل سالومى السحر إلينا . ويصرخ جلالة الملك : ماذا تطلبين ؟ وتطلب رأس القديس .. ويستجيب الملك المسحور .. ويأخذون رأسه .. رأس على طبق وأقوم من الموت .. من الحياة «هكذا تخيل نفسه محمد جلال تخيل نفسه يوحنا المعمدان على طبق سالومى أوروبا.. أقف ..الآلاف معى .. الأحد اليوم .. صوت التراتيل يغمرنا من كنيسة فى صدر اللوفر .. الحمام منتش .. يلتقط طعاما لا يفرغ .. العصافير تزقزق أيضاً .. المطر رذاذ .. اللوفر يحتضن الورود والبشر ..العيون متألقة .. يفتح ذراعيه بالمجان ..يصنع هذا منذ القدم .. يوم الأحد بلا ثمن .. الناس متعبون .. أمضوا أيام الأسبوع فى أمواج الحياة يدخل المتعبون اليوم .. يتنفسون انفاس بعض .. ليس أهل باريس وحدهم .. قادمون من أطراف الدنيا .. يبدو أن الدنيا مليئة بالمتعبين .. يدخل المتعبون المبنى العتيق . باريس لا تبيع شيئا بلا ثمن سوى الفن» . وفى صورة أخرى عن باريس بعنوان «صورة مبللة بقطرات المطر» يستحضر محمد جلال ذكريات الجد «رفاعة الطهطاوى» الذى اهتز قلمه وكتب تلخيص الأبريز فى تخليص باريز ثم تدفقت الأقلام من بعده وكتب كثيرون عن باريس .. الحكيم وطه حسين وفوزى الصاوى وغيرهم .. وتدفق الخبز بجانب الموسيقى بجانب الكتاب بجانب اللوحة بجانب هذه الأنفاس القوية التى تأتى من التاريخ من الباستيل من بيت موزار .. من متحف اللوفر . وهذه القطرات التى تبلل وجه الزمن انما هى أمطار من الحياة نزلت فغسلت شعور الباريسيين وسانحيهم ومن ضمن من اغتسلوا فى هذا الخضم كان محمد

جلال الروائى الصحفى الأديب الذى حمل ريشته وذهب إلى قطرات باريس .
وفى انجلترا (فى سوهو ـ لندن) صور لنا محمد جلال فى هذه الصورة القلمية بعضاً من مشاهداته وانطباعاته تجاه بلاد الانجليز من خلال حياة الليل التى تستوقف كل أجنبى يزور هذه المناطق [٧٩] : « لندن مدينة بلا قلب .. تتعرى فى سوهو بلا خجل .. تبيع العرى وتعقد الصفقات .. ويتوهج الجنيه الاسترلينى .. الانجليز هجروا لندن .. تركوها للعرى ليست لندن بريطانيا .. يجذبك رجل من يدك .. ولكن برقة .. ملهى الحى اللاتينى تدفع ثمنا فى الخارج ، ويحاولون سرقتك فى الداخل والظلام حولك .. تخلع النساء قطعة قطعة بطريقة بدائية .. الهدف اثارتك .. حتى تأتى فى الليلة التالية .. مازال عند شهرزاد الانجليز الكثير من الأسرار وتتبين على الباب أنك صرت عضواً فى النادى ، نادى الملهى الليلى . تستطيع أن تأتى زائراً فى الليلة القادمة بثمن مخفض .. لن تأتى وحيداً .. الفتيات يدخلن ملاهى العرى مع الفتيان .. العجائز من الرجال والنساء أيضاً .. يبحثون عن شبابهم الذى أكلته السنون يأكلون العرى بنظراتهم ولكن باحترام .. المرأة التى تخلع فنانة تحترم .. تمشى فى السراديب تجد فتيات .. بيضا .. سودا .. سمرا .. صفرا .. من كل قارة .. لندن مدينة العالم » . وفى مكان آخر من لندن يكتب محمد جلال بعنوان « تشرشل صافح الشيطان هنا » يكتب عن ذكريات الحرب فى المكان المبنى العاشر .. هنا جاء تشرشل بالنصر . أناس كثيرون يتدفقون يصورون أرض الشيطان .. يسمعون دقات ساعة بج بن .. يتجولون على نهر التايمز الميدان [٨٠] : « الميدان مبدور بالحمام .. رجل ودود يحمل طعامه وطعام الحمام .. الحمام يعرف من يطعمه .. يقف على صدر

فتاة .. ترفع رأسك .. ترمق نلسون فى جلاله .. الرجل الودود يداعب العصافير أيضا .. كأن العصافير أولاده تتعلق بصدره .. تتزاحم على كتفه تقف على يده .. كأنها تريد أن تطعم من فمه .. لندن مدينةالحمام .. صبيان يفزعان الحمام .. يطل شرطيان .. يكف الصبيان على العبث .. تقف حمامة على رأسك .. يلتقط لك أحدهم صورة .. توقف عربة عجلة .. ترتبك العربات سقطت حمامة .. يلقى الرجل الودود بنفسه .. يحمل الحمامة الجريحة فى صدره .. فرت دمعة من عينه .. توقفت سيمفونية البهجة فى ميدان ترافلجار للحظات .. تناثرت حبات الحمام ويأكل الحمام الذى لا يشبع .. الناس لا يأكلون الحمام فى لندن .. ينام على جدران البيوت ويغطيها ببقاياه » . لقد نسى الانجليز ما فعلوه بحمام د نشواى .. لقد اصطادوه من قرية مصرية واشعلوا فى بنيته النار وفى جرنه الكراهية وقتلوا وشنقوا فكأنهم يكفرون عن هذه الخطيئة فى « ميدان ترافلجار » بلندن . وتظهر فى فوهة لندن مرة أخرى دعاوى الجنس والحرية فى مسرحية « هير .. هير » ومسرحية « أوه كالكوتا » وفى شارع أكسفورد يتغير جلد هذا الشارع كل لحظة عكس شارع الصعلكة فى كوبنهاجن[٨١] : «لندن تنفجر بالبشر . الآلاف يزحفون فى شارع أكسفورد . لندن مدينة العالم . لندن من أجل أن يجئ العالم . ويشترى ويذهب . ولا يفزع شارع أكسفورد .. لو سألت انجليزيا سؤالا يمد يده فى جيبه . يخرج خريطته لا يجدها . يقول لك ثانية واحدة . يذهب إلى عربته . يجئ بالخريطة . يدقق يأخذ بيدك ينبغى أن تذهب إلى مكانك ، هناك حتما ستدفع شيئا للشعب الانجليزى تمضى باسما . المطر لا يتوقف . يظهر بائع المظلات الملونة . الشرطى اختفى . يلتف الغرباء حوله الانجليز

يمشون فى عز الشمس والمظلات فى أيديهم . يعرفون غدر الطبيعة .. رجل ينادى أخبار المساء . يندفعون رجل فى إثر الآخر يلقون بالقطع المالية الصغيرة . يخطفون جريدتهم عيونهم على الأخبار . يلقون بالجريدة فى مترو .. فى سلة مهملات » .

لا شك أن هذا الكتاب الممتع الذى احتوى بين دفتيه رؤية اجتماعية لمجتمعات شاءت أن تعيش النبضة من خلال حضلرتها المشعة الملونة المزيفة غير عابئة بجوهر الانسان ولا بريق معدنه والذى أضاف به محمد جلال صفحات جديدة إلى عالمه الخاص . عالم الرواية والذى قال عنه جلال العشرى فى مقدمته الرائعة أنه رواية ولا رواية . فالسمة الروائية فى هذا الكتاب تنبع من تلاحم أنفاس المبدع والمتلقى مع ذرات وجزئيات التنقل والجرى واللهث وراء الغرائب والعجائب فى بلاد أراد لها الله أن تكون هكذا . وله فى ذلك حكم وكأننا فى عود على بدء إلى عصر .

البناء الفنى فى إبداع محمد جلال :

لعل من أبرز الدلائل على قيمة العمل الفنى هو قدرته على البقاء والاستمرار والتأثر الدائم والمستمر فى وجدان أى متلق وتعميق تلك النظرة التى تتفاعل مع نفسه من خلال معايشة العمل أطول فترة ممكنة من خلال التعاطف والملاءمة التى استيقظ عنها عقل المتلقى وعمقت من تآلفه مع قيمة العمل وشخوصه وشكله ومضمونه . ولن يتأتى ذلك الا اذا كان المبدع له من طاقات الإبداع وأدواته الناضجة ما يستطيع به أن يقيم عالما متميزا ولا يذكر إلا به ولا يعرف إلا من

خلاله [٨٢] : « فالايديولوجية أو معتقد الفنان ، يمكن مقارنتها بالضوء الكاشف الذى يضئ قطعة من الفن لتتجلى روعتها . وموقف الروائى من العالم موقف ملتزم بقضايا الانسان المعاصر فينحاز لقوى التقدم مبشرا بالسيادة . لكن لا حسب قوالب ومبادئ قد صيغت فى كلمات محددة وإنما حسب رؤية أكمل وأرحب وأعمق » .

وأدوات الفنان هى صلب عالمه فمن خلالها يستطيع أن يقيم أى بناء وأى معمار يرى من منظوره أنه هو الأمثل لحمل قضاياه وأفكاره وآرائه . والمعمار الروائى عند أى روائى ينبع من امتزاج عالمه الفنى المتصارع مع عالمه الثقافى المشحون باللغة والنظرة الموضوعية المحركة للموقف والحدث والشخصية ودرجة النضج التى يستطيع من خلالها استخدام كل هذه الأدوات لاقامة هذه الحياة الكاملة التى تتبدى فى عمله الفنى . والمعمار الذى يصب فيه المبدع مضمون قضاياه يتجسد من خلال تواجد المبدع فى وسط بيئة فنية مؤثرة يتفاعل معها وتؤثر فى اختياره لهذا المعمار . ولا يتغير شكل هذا المعمار إلا إذا دعت الضرورة لهذا التغيير . فالمعمار الروائى التقليدى له مقاييسه وأدواته المميزة المتفق عليها فى الساحة الأدبية كذلك المعمار الرومانسى كذلك المعمار الحديث الذى تغيرت أدواته . ولو نظرنا إلى حركة الشكل الروائى عند محمد جلال نجد أن محمد جلال قد بدأ رحلته الروائية برواية « حارة الطيب » عام ١٩٦٢ وهى مرحلة فنيا تمخضت عن جيل من المبدعين تمرد على الأشكال التقليدية للقصة والرواية وبدأ يضع لهذه الفنون تقنيات جديدة . ثم بدأ رحلة إبداعه من حيث انتهى الآخرون .. وقد آثر فريق من هؤلاء المبدعين السلامة والتريث والوقوف على

نفس الأرضية التقليدية لحساب ما سوف تسفر عنه هذه المغامرة والتجربة الإبداعية . من هؤلاء المبدعين الذين تنسموا هذا الموقف نجيب محفوظ وتلاميذه وعلى رأسهم محمد جلال . فبدأ محمد جلال رحلة الرواية بالشكل التقليدى وبنفس الأدوات المستخدمة فى الساحة الأدبية . وقد آثر محمد جلال أن يختار الشكل الروائى فقط دون تناول الأشكال الإبداعية الأخرى (القصة القصيرة والمسرح) لإيمانه بأن هذا هو القالب الأمثل والموائم لمزاجه الشخصى وامكاناته الفنية الواسعة .

اختار محمد جلال الشكل التقليدى الواقعى فى بداية أعماله « حارة الطيب ١٩٦٢ »و« الرصيف ١٩٦٢ » و « القضبان ١٩٦٥ » من منطلق تأثره بالواقعية الاشتراكية التى كانت مناخ هذا الصراع الدفئ فى صلب المجتمع وتفاعله مع نفسه اجتماعياً واقتصاديا .

فنجده فى « حارةالطيب » قريبا إلى حد كبير من الناحية التسجيلية فى النسيج الروائى من خلال الحوار العامى الدائر على ألسنة الشخوص . وتلك العفوية التلقائية التى تمخض عنها العمل والتى تقترب هى الأخرى إلى حد السذاجة . وعلى الرغم من درجة الخبرة الروائية وعدم اكتمال الأدوات وسذاجة الحدث . الا أن « حارة الطيب »كانت علامة على الطريق فى حياة محمد جلال الروائية . وفى الأعمال التالية لها وهى « الرصيف » و « القضبان » ظهر الشكل الروائى بدرجة ناضجة بعض الشئ وابتعد محمد جلال عن المزالق التى وقع فيها فى « حارة الطيب » وبدأ نضجه الفنى يظهر شيئاً فشيئاً حتى تم له النضج الفنى

الكامل فى قالب الثلاثية الذى قلد فيه ثلاثيات تواجدت على الساحة الابداعية (نجيب محفوظ - احمد حسين - فتحى غانم - عبد المنعم الصاوى - عبد الحميد جودة السحار - اسماعيل ولىالدين) واعتباراً من ثلاثية «الكهف ١٩٦٧، الوهم ١٩٦٩، الحب ١٩٧١» ابتعد محمد جلال عن الحوار العامى وابتدأ حوار الفصحى بلغة مبسطة حتى يستطيع منها أن يوائم بين الشخصية وبين الحوار التى تنطق به. كذلك بدأ محمد جلال فى تطعيم الشكل الفنى ببعض الأدوات الحديثة خاصة فى رواية «الحب ١٩٧١» كالمونولوج الداخلى واللغة الشاعرة واستبطان الوعى والفلاش باك وذلك بعد أن خاض تجربة الرواية النفسية السيكولوجية بأدواتها ورتمها المحير فى «الأنثى فى مناورة ١٩٧٠» فجاءت الثلاثية من ناحية الشكل مقسمة إلى ثلثين وثلث من ناحية التصنيف والتعميم. فالثنائية «الكهف والوهم» تستطيع تصنيفها تحت قطاع الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية فى بعض الأحيان. أما «الحب» فهى رواية حديثة لها أدواتها المتميزة بكل المقاييس. بعد ذلك انتقل محمد جلال إلى مرحلة جديدة هى مرحلة الرواية النفسية والسيكولوجية بأدواتها الخاصة وشكلها المعروف وهى «الملعونة ١٩٧٢» و«محاكمة فى منتصف الليل ١٩٧٦» فالشكل الفنى فى هاتين الروايتين ينبع من تصميم واحد وان اختلفا فى بعض التفاصيل، «فالملعونة» هى مونولوج داخلى يتميز بتلك اللغة الشاعرية المكثفة والمنحوتة من صخرة الشعور. وقد حفل محمد جلال فى رواية الملعونة بالحوار الذى كان له الغلبة على حركة السرد الفنى الداخلى الذى يصف الشخصية ويصور شعورها وانفعالاتها ويبصمها بهذا التميز التى تحفل به معظم الروايات التى على هذه الشاكلة.

أما رواية « حب فى كوبنهاجن ١٩٧٥ » فنستطيع أن ندمجها فنيا مع كتاب « بحر من الحب » الذى أصدره محمد جلال عام ١٩٧٤ عن أدب الرحلات نتيجة مشاهداته وزيارته لأوروبا. فنفس الشكل المقسم إلى فصول معنونة بالحالة النفسية الممزوجة بخاصية المكان فى بحر من الحب وفصول الحدث الدرامى فى « حب فى كوبنهاجن » تكاد تكون وحدة واحدة . اللغة نفسها واحدة الألفاظ الشاعرية المموسقة تكاد تكون من نفس القاموس اللغوى الفنى المستخدم فى العملين . حتى شخصية « شريف » فى « حب فى كوبنهاجن » وشخصية « محمد جلال » فى « بحر من الحب » تكادان تنطقان بمضمون واحد . وهو الرفض لتلك الحضارة الزائفة التى يختبئ وراء بريقها وهم كبير وسراب عظيم .

والبناء الفنى فى « عطفة خوخة ١٩٨٠ » و « قهوة المواردى ١٩٧٨ » بناء تقليدى الا أن درجة النضج الفنى فيهما قد بلغت شأوا كبيرا . فنحن نجد أن محمد جلال قد لجأ إلى أسلوب الشحنات التلقائية الحديثة من خلال السرد والحوار ليعطينا الانطباعات التى يدخلها دائما على حركة الشخصية التى تنعكس بدورها على تسلسل الحدث (حسب منطق أرسطو) والذى يتصاعد ويتنامى إلى أن يصل إلى درجة الذروة . ثم ينداح الصراع عن بلورة العقدة إلى الانسيابية حتى تصل إلى نهاية الرواية .كذلك نجد أن درجة الايحاء التى بلورها محمد جلال فى أعماله السابقة خاصة « الملعونة » و « محاكمة فى منتصف الليل » تتبدى واضحة بطريقة جيدة من خلال نفس السرد والحوار فى « عطفة خوخة » و « قهوة المواردى » وقد بلورها محمد جلال بدرجة كبيرة فى روايته التالية وهى (لعبة القرية) .

وفى « لعبة القرية » يتبدى البناء الفنى عند محمد جلال من خلال نفس التوليفة المكونة من تلك الفصول المختلفة الزمان والمكان . والتى تتابع فيها حركة الشخصيات بثقلها الدرامى وطبيعتها المساعدة فى اضفاء جو من الغرابة على حركة الحدث وتحويل التوازى الذى أنشأه محمد جلال فى صلب الرواية إلى امتداد للحركة الدرامية . فالرواية تتداخل فى بعض جزئياتها .. الحدث الأساسى مع اللعبة التى يلعبها الأولاد فى القرية وهى التشخيص . وهذا الأسلوب معروف فى المسرح وهو ما يسمى بعملية مسرح داخل مسرح . وقد ظهرت فيه أعمال كثيرة مثل « ٦ شخصيات تبحث عن مؤلف » للكاتب المسرحى الإيطالى « لويجى بيرانديللو » ومسرحية « الحصاد » للكاتب المسرحى المصرى محمود دياب وأعمال أخرى كثيرة ظهرت على نفس الشاكلة .

لقد تطور الشكل الفنى عند محمد جلال خلال رحلته الروائية وأصبح هذا الكم من الروايات مرتبطاً بتطور البناء الفنى الذى تدرج فى الناحية الشكلية كما تدرج بتلك القضايا المصبوبة فى هذه العملية الإبداعية بحسب ظهورها واستخلاصها من واقع المجتمع . ولقد كان لحركة السرد والحوار هى الأخرى تطورات مهمة على نفس الساحة بدءًا بالعمل الأول « حارة الطيب » وانتهاء « بلعبة القرية » العمل الأخير الذى ظهر عام ١٩٨٠ .

السرد والحوار

وإذا كان لعنصر السرد بالنسبة للروائى قيمة عالية ، بما له من دور ملموس فى بعث الحيوية والحركة فى المواقف والأحداث والشخصيات باستخدامه لعنصر

النفس أثناء أدائه . لوظيفته الأساسية المتمثلة فى نقل تلك الحوادث من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية . فبعض الأعمال يعتبر السرد المباشر هو العنصر الأمثل فى الاستخدام الروائى والبعض الآخر يلجأ إلى السرد غير المباشر للتعبير عن لحظة الحدث باعتباره عنيا بدلالات مجسدة لفنية التعبير . وهو بذلك إنما يستعين بالصورة اللفظية ذات المجاز الخاص والتى تختار له الألفاظ الموحية المعبرة عن اللحظة الدرامية المؤثرة مما يجعل المتلقى يشارك المبدع لحظات معاناته الأدبية . ولعل السرد الفنى والحوار المؤثر شريكان مهان فى بنية المعار الفنى للعمل الروائى بالذات . إذ أن مهمة المبدع عن طريق حركة السرد فى الرواية هو الرصد الدقيق لعالم متكامل مكون من تفاعل الشخصيات مع الحدث وتفاعل الطبيعة مع مجريات نفس الحدث كذلك من خلال تطويع هذا السرد لخدمة النسيج الروائى بما يحقق الربط بين كل من الحوار وذاتية السرد نفسه .. والسرد الفنى هو الذى يحدد ايقاع الرواية والوصف المجزأ الذى يمتزج به . وهو الذى يحرك فى نفس القارئ أكثر من دافع للبحث عن الشخصيات التى تعيش الأحداث وأحيانا يستخدم المبدع ضمير الغائب فى تطوير حركة السرد حتى يكون فى مأمن عن الوقوع فى مزالق التهويم والضبابية . وأحيانا يستخدم خاصية ضمير المتكلم ((الراوى)) ويلجأ إلى المونولوج الداخلى وحركة استبطان الوعى وتياره فى سبيل اجترار ما يعتمل داخل النفس وتطويعه لخدمة الحدث ، وحتى لا يقع أيضا فى أخطاء التقريرية والمحاكاة الفجة . والسرد الفنى عند محمد جلال فى رحلته الروائية قد سار فى صلب ابداعه بخطوات حثيثة متطورا منذ البواكير الأولى لأعماله وحتى صدور أعماله الأخيرة ومواكبا لحركة التطور العامة للسرد فى الرواية العامة . وحتى حقق عند محمد جلال مرحلة بلغ فيها السرد أفقا

متميزا كان لابد أن يصله . فهو سرد ينبع من طبيعة استخدامه للغة الفنية التى يحركها ويمسك بخيوطها للوصول إلى لحظة النهاية فى الرواية بحيث أن العمل يخرج إلى الوجود بمنتهى العفوية والتلقائية خاصة فى مرحلة التناول الواعى لأعماله الأولى . ففى « حارة الطيب » و « الرصيف » و « القضبان » نجد أن محمد جلال قد لجأ إلى لغة مبسطة يعرض فيها أسلوبه السردى . وقد نجح إلى حد كبير فى جعل اللغة تتمشى مع انتماءات الشخوص وواقعها وبيئتها ومستوياتها الثقافية[٨٣] : « وانكمش رفعت فى كرسيه .. وهو لا يكاد يعى ما يدور حوله . لقد أفقده الذى حدث حوله منذ دقائق القدرة على الحركة . وخيل له أن عمارة شاهقة تهدمت على رأسه فجأة . وأن أنفاسه تختنق .. وصوته لا يقوى على الخروج من فمه .. وقلبه أوشك على التوقف » . [٨٤] : « واحتواها الظلام والبرد .. لتحاصرها ، وهى تثقل خطواتها فى ثقل ، أكثر من صورة شاحبة الحنان الذى كانت تراه فى وجه المعلمة عندما كانت تمنحها الحلوى ، والقسوة التى كست ملامحها وهى تصفعها بعنف .. وجلسة الشيخ مبارك بجوار أمها وهو يستعيذ بالله من شر المعلمة » .

« ودغدغت أحاسيسه سعادة من نوع غريب .. وهو يشد قامته التى ظلت منحنية منذ فقد ابنته ، ويسحق قطعة من الصخر اصطدمت بخطواته الواثقة وهو يتهيأ لاستقبال لحظة انفجار لقطار مسرع قبل دخوله المحطة .. وتناثر الأشلاء ، مختلطة بالدماء وقطع الخشب وأصوات الصراخ ، وأنات الجرحى » . كذلك نجده فى الثلاثية « الكهف والوهم والحب » من نفس خاصية استخدام ضمير الغائب فى سرد وقائع تفاعل الشخصيات بعضها

البعض وسرد مايدور بينهم من علاقات اجتماعية وصراعات عاطفية تتأرجح فى بعض الأحيان ما بين التسجيل والمحاكاة وبين اطلاق يده فى اختيار كلمات مبسطة تعبر عن مضمون اللحظة وما تحتويه من صور نفسية وما فيه (٨٦) : «لم يكن يدرى وهو قابع وحيد فى حجرته ، وقد وضع رأسه المثقل بالأفكار على كف يده اليسرى أن على شفتيه أشلاء ابتسامة باهتة ، فقد طرد كل مظاهر الفرح من نفسه وهو ينفض بأصابعه المرتعشة سيجارته الخامسة المحترقة إلى نصفها ، وكل ما كان يعرفه هو أنه ظل على هذه الحالة منذ دخل هذا المكان وأغلقه على نفسه وراح ينظر إلى الأرض ليخفى حزنه عن المرآة التى أمامه كما لو كان ضنينا بحزنه العميق أن يراه أحد حتى لو كان هو نفسه» (٨٧) : «وتوقفت بقية عبارة مها على شفتيها والباب يفتح ، كما لو كانت تخشى أن ينصت إلى عبارتها أحد غير صابر ، ودخل شاب يبدو عليه للوهلة الأولى أنه قد أمضى وقتاً طويلا أكثر من المعتاد أمام المرآة ، فوضح عليه التأنق الشديد فى نظراته استعلاء وفى زاوية فمه غليون لم يشتغل بعد ، واندفع صابر من مقعده ، مرحباً به ترحيباً حاراً واحتضنه بشوق بالغ» (٨٨) : «وارتفع صدره وانخفض .. حدث هذا بصورة آلية .. فبدا أنه يتنهد على الرغم منه وحملته ساقاه برغمه ــ أيضا ــ فى غير اتجاه .. والواقع أنه اختار طريقا لا يؤدى إلى حياة ما .. صنع هذا بالتأكيد دون أن يعى . فقد انتقلت الحياة إلى خارج منطقة شعوره .. تماما» .

أما المرحلة الثانية فى رحلة الرواية عند محمد جلال وهى المرحلة التى استخدم فيها التكنيكات الحديثة لادارة أعمال هذه الفترة فقد بلغت حركة السرد فى أعمال هذه المرحلة حدا وصلت بها إلى ربط عناصر الرواية كلها عن طريق

المونولوج الداخلى وجعل الحدث يبدو من خلال المركب الذهنى لشخصيات روايات « الأنثى فى مناورة » و« الملعونة » و « محاكمة فى منتصف الليل » ففى « الأنثى فى مناورة » و« الملعونة » وهى تعتبر متباينة الوجوه وذات محور واحد يكاد يتشابه فى البنية وفى الهيكل العام من وجوه كثيرة ، أحد هذه الوجوه هى حركة السرد . فالرواية جاءت على لسان الراوى (ضمير المتكلم) من خلال المونولوج الداخلى التى تستبطن من كل من شخصيتى « سهى » فى « الأنثى فى مناورة » و « غالية » فى « الملعونة » ذاتها للتعبير عن الحدث الرئيسى فى كل من الروايتين والذى يستخدم السرد (كسرد فى حد ذاته ثم كحوار داخلى يدور مع النفس) والزمن فى مثل هذا النوع من الروايات زمن نفسى ليس له تتابعات طبيعية بل هو زمن يحمل الكثير من الدلالات والشحنات السيكولوجية التى تعبر عن مضمون الحدث .كل هذه الجزئيات تدور من خلال عملية السرد وعملية الحوار الموظف توظيفا نفسيا ليعبر عن تحاورات النفس مع أحداث الرواية[٨٩] : «وأحتبست دموعى،صوتى وأنا أريد أن أردد .. أنت وحدك صاحب البحيرة الساكنة،التى تفجرت . اللعنة على نفسى واجهشت بالبكاء ، لم أبك فى حياتى مثلما بكيت هذه اللحظة لأدرى لماذا بكيت بهذه الحرقة ، ربما لأنى أشيع نعش عمرى أم لأنى كنت أريد أن أغسل يدى من دماء حبيبى التى سالت على مرأى من عينى ، لست أدرى ، أوشكت أن أرتمى على صدره ، شلت محاولتى ، علا صوت ضحكته الكريهة ، عاد إلى شيطانه ، حملقت فيه مذهولة[٩٠] : «تراجع إبراهيم ، خاف للريح من شرار عينى ، استرخت عضلات وجهى ، كنت واهمة ، انقض على حيوانه ، تملكتنى لحظة خوف ،

قفز أمين فى عينى ، لم يكن قد سرقوه منى،صرع خوفى ، عاد إلى عنادى ، قاومت أصابعى ، بأحلامى ، أنفاس حبيبى كانت معى سحقت مقاومته ، سقط حيوانه مثخنا بالجراح تحت قدمه ، رفضت أن يسقط تحت قدمى ، أردت ركله ، ألمح أمين برأسه ، فهمت لمحته ، تركت حيوانه يئن ، تعانقت عيوننا ، تبادلنا نخب الزهر سكرنا من رشفاته » . أما رواية « محاكمة فى منتصف الليل » فقد جاء السرد فيها من خلال ضميرالغائب موظفاً توظيفا جيدا للتعبير عن نفسية هذا الانسان الممزق وأزمته التى بلغت الذروة حتى حركة الألفاظ نفسها جاءت موسقة فى بعض الجزئيات وهى نتاج هذا النضج الفنى عند محمد جلال فقد تطورت تطورا كبيرا منذ الأعمال الأولى ، وقد وضح ذلك جليا فى هذه الرواية والروايات التى سبقتها مباشرة الجهد الكبير فى انتخاب الألفاظ المعبرة عن ذات اللحظة الثرية خاصة فى « محاكمة فى منتصف الليل »(٩١) :

« وقف يتأملها . تجلس فى مقعده الذى تعود أن يجلس عليه . تضع رأسها على حافة المائدة . الشعر يلتف حول عنقها مستغرقة فى النوم . المائدة عامرة بالطعام . لم تأكل بعد . الطبق الذى أمامها فارغ .

مقعده خال . لن يجلس على مقعده . لم ير طبقا لا بنه . انغرست أسنانه فى شفته . تحرص على أن تبعد سامح عن طريقه . اصاخ السمع . يريد أن يسمع أنفاس سامح . سامح عند أمها . أمها تبيع أجساد النساء . والشيخ البدينى تعب كثيرا . سمع أنفاس فتحية . شعرها يرتفع وينخفض مع أنفاسها . لم يشعر برغبة فى ايقاظها . ترتدى قميصها بنفسجيا . لم يره من قبل . دارت نظراته فى جدران الصالة . تحمل لون قميصها . دقت الساعة . انتصف الليل » . وفى رواية

« حب فى كوبنهاجن » يسترعى النظر طبيعة الرواية وطبيعة حركة السرد المعبرة عنها والمصورة لنسيجها فمن خلال قاموس الألفاظ المحدد لحركة السرد فى هذه الرواية والمغاير تماما لسرد الروايات السابقة نجد أن محمد جلال قد استخدم نفس القاموس الذى سبق واستخدمه فى كتابة « بحر من الحب » والذى يصور مشاهداته وانطباعاته لزيارته الصحفية لأوروبا هذه اللغة التى ازدحمت بالألفاظ ذات الايقاع السريع اللاهث الذى يوائم تماما نفس الايقاع المعبر عن (الرقص + طبيعة الجنس + الطبول المنتشرة)[٩٢] : « لا أعرف فى كوبنهاجن سوى هذا الشارع ، مشهت فيه . وجدت قدمى تدفعاننى للوقوف أمام هذا المحل . أتفرج . ينبغى أن أرى ، عالم مثير ، لحنى الرجل . عيناه كالصقر . هلل . بلاد خوفو . أعرف بلادكم . أعشق لقاء خوفو فى ضوء القمر . رجل جنونه أكثر من عقله . تصور . عرض على العمل فى محله . لم يسمع كلمتها الأخيرة . كانت عيناه على الفتاة التى تفنى فى قبلة فتاها » .

أما الأعمال الأخيرة عند محمد جلال وهى « عطفة خوخة » و « قهوة المواردى » فقد بلغ فيها السرد مرحلة متقدمة على الرغم من بساطته وشدة حساسيته فى تناول الذرات الصغيرة للعمل والمكونة لمجموعة الفصول بجانب الحوار الذاتى الفعال والمحلل لمنطق اللحظة الدرامية المعبر عنها . ولما كانت الصياغة الفنية لروايتى « عطفة خوخة » و « قهوة المواردى » قد جاءتا مقاربة إلى حد كبير إلى الايقاع السينمائى أو التلفزيونى (أسلوب الكادرات والتقطيع) لذا فقد غلبت عليه الحواريات خاصة رواية « قهوة المواردى » التى تميزت بهذه الخاصية ويرجع ذلك إلى تأثر محمد جلال بأعمال المسرح والتلفزيون وقد تم

انتاج هذين العملين فى السينما والتلفزيون . والسرد فى « عطفة خوخة » ينبع من تلك اللقطات الجملية الصغيرة التى تتداخل مع بعضها لتكون نسيجا متميزا ومعبرا تمام التعبير عن لحظات درامية مجتزئة من اللحظة الأم . وهى جمل متدفقة صغيرة تكاد تتكون فى بعض الأحيان من كلمتين أو ثلاث على الأكثر ولكنها تفصح بما لا تفصح عنه الجمل الكبيرة المعقدة(٩٣) : «نظرت مسعدة إلى أمها . كانت ترجوها أن تصمت . الصمت يريحها . أرادت صفية أن تصمت . تطلعت فى اتجاه شارع الموسكى . تتوقع أن يجئ صالح بين لحظة وأخرى . ظن يتأخر كثيرا . ليست عادته . يهبط كالنور . تذكرت كلماته التى يرددها دائما . ليس عندى رغبة . طردت هذه المرأة اللعوب من قلبى منذ زمن بعيد . فتخلصت من الحزن وصاحبت الضحك . رنت فى أذنيها ضحكته . لا تريد ان منه شيئاً . تريد ضحكته ستقنعه بأن يقيم فى دار خوخة لّن له أن يرتاح من كثرة التنقل . ويجد من يرعاه تريد أن تفتح عينيها عليه كل صباح شعرت بالفرحة تغمرها » . نفس خاصية السرد فى « عطفة خوخة » نجدها فى « قهوة المواردى » ماعدا غلبة الحوار الدائربين الشخصيات والذى يحمل شحنات نفسية عميقة(٩٤) « ارتفع صوته عاد إليه صوته وحيدا ، فراولة لن تعود ، زحف الحزن على صدره ، يخنه ، يريد أن يتنفس،شارع المواردى لا يسعفه ، نسمات الليل تفك أسر الحزن لصدره . مشى . قادته خطواته إلى شوارع جاردن سيتى . هنا مشت معه فراولة . زقزق عصفور . اختل توازنها . أمسكها بيده يحميها من السقوط . ذابت أصابعه فى أصابعها . أراد أن يقطف فلة . لم يرتجف قلبه . اكتشف أن قلبه ليس فى صدره . أخذته فراولة . وجد دمعة معلقة فى عينه لا تريد أن تسقط . هل يموت بعد قليل ؟ » . أما رواية « لعبة القرية » وهى الرواية

الأخيرة حتى الأن فى رحلة الرواية عند محمد جلال فقد امتزجت فيها الألوان واشتركت جميع الأدوات فى بلورة هذا العمل واخراجه إلى حيز الوجود على شاكلته التى خرج بها . فقد تعمد محمد جلال من خلال هذا الجو الأسطورى الذى أضفاه على مناخ الرواية أن يتناول شخصيته من الخلف وليس من خلال الرؤية الخارجية التى تركز على وصف طبيعة الأشياء والأشخاص بل تناولها من الداخل والخارج معا . لذا فقد كانت وظيفة السرد هنا وظيفة صعبة إلى حد كبير . فقد مازج محمد جلال فى لعبة القرية بين خاصية السرد وخاصية الحوار من حيث أن الأولى تمهد للثانية بمعنى أن الحوار الدائر على لسان الشخصية يسبقه تأهيل نفسى من السرد بين موقعه وحالته المزاجية ساعة النطق بجملة الحوار .. وقد كانت هذه وظيفة مهمة نحو بلورة الأحداث فى الجزئيات الصغيرة فى صلب رواية « لعبة القرية »[95] : «شعر شبارة بأنه انتصر .. تجاسر وقال فى وجه العمدة أنه تزوج أبنته ومن وراء ظهره . واكتفى العمدة بالصرلخ . كان يتوقع أن ينقض عليه ولا يتركه سوى جثة هامدة .

قال شبارة . كأنه يريد أن يؤكد انتصاره لنفسه :

ـ امرأتى يا حضرة العمدة تزوجتها على سنة الله ورسوله حتى اسأل القرية .

تنبه العمدة إلى أنه قد فقد أعصابه بلا مبرر . فبراءة قد ماتت وانتهى الأمر . ومن عادة شبارة أن يكذب ويصدق أكاذيبه وينشرها على أنها حقائق والقرية تعرف هذا فيه . أشعل أبو العلا سيجارة . أراد أن يقول له : لا أريد أن أسمع شيئا فى هذا الموضوع .

ولكنه وجد نفسه يقول :

ـ براءة لم تكن امرأة لأحد .

ثم قرر أن يحسم الأمر فقال :

ـ انني العمدة .. وأعرف ..

قال شبارة منفعلا :

ـ القرية كلها تعرف ..

مد العمدة يده وأمسكه من ذراعه وهزه بعنف :

ـ أنا القرية يا ولد .. أنا الذى أعرف » .

الحوار :

ليس من شك فى أن حركة الحوار عند محمد جلال قد ارتبطت ارتباطا كبيرا بتطور حركة السرد الفنى خلال رحلته الروائية الطويلة . وقد واكب الحوار المراحل المختلفة التى مر بها محمد جلال من واقعية إلى واقعية اشتراكية إلى واقعية نقدية إلى المرحلة النفسية إلى مرحلة العودة إلى الواقعية الحديثة ثم مرحلة التناول الأسطورى فى روايته الأخيرة « لعبة القرية » وقد كان من الطبيعى خلال رحلة محمد جلال الروائية أن يواكب محمد جلال معاصريه من ناحية التناول الحوارى فقد كان الصراع الدائر خاصة فى المدرسة الواقعية حول طبيعة استخدام الحوارين العامى والفصحى . ولكل فريق آراؤه التى لها وجاهتها فمن قائل أن استخدام الحوار العامى يجعل العمل يتمشى مع خاصية الصدق الفنى ومن قائل

آخر أن اللغة العربية الفصحى ليست بعاجزة عن ادارة العمل والمحافظة على هذا الصدق الفنى . هذا وقد بدأ الحوار فى أعمال محمد جلال الأولى حواراً عامياً فى روايتى « حارة الطيب ١٩٦٢ ، الرصيف ١٩٦٢ » ، « ثم القضبان ١٩٦٥ » ثم بدأ محمد جلال فى استخدام الحوار باللغة الفصحى ابتداء من رواية « الكهف ١٩٦٧ » وحتى أعماله الأخيرة . هذا والمستعرض لحركة الحوار عند محمد جلال اعتبارا من « الكهف » يجد أن هذا الحوار هو الآخر قد مر بنفس مراحل التطور التى مرت بها بقية الأدوات المستخدمة فى ادارة الأعمال الروائية عند محمد جلال من خلال المراحل الفنية التى جاءت من خلالها هذه الأعمال . فقد ظهر الحوار فى المرحلة الواقعية عند محمد جلال خارجاً من صلب التسجيلية فى تصوير الواقع مما أضفى الكثير من التقريرية سواء فى حركة السرد أو الحوار[٩٦]

وهز رأسه :

ـ العلم ياصابر لا يعرف الكذب .

ظل فاضل واقفا :

ـ هل أنت جاد فى انقاذ السفينة ؟

كالأنين :

ـ لماذا دعوناك اذن ؟

ـ ماذا تقول ؟

ـ وأعد البناء من جديد واختر عمالا جددا .

ـ أنت تسخر منا .

ـ كل شئ فاسد حولنا .. حتى الهواء الذى نتنفسه .

ـ تعالج واقعنا المرير بلغة الشعراء يا دكتور .

ـ أنا معك .. إنه أمر يدعو للدهشة أن يتحدث رجل العلم هكذا .. ولكن وقال صابر دون أن يدرى :

ـ لم أكن أتصور أن تصرف إحسان معك .

وقاطعه :

ـ لا تظلمنى .

ـ لم أكن أقصد .

ـ صدقنى إنه ليس السبب الصحيح .. إنه مجرد اجتهاد شخصى للبحث عن سبب أتركم به ويكون مقبولا لديكم .. مكتب فاخر .. وسكرتيرة حسناء .. ماذا يستحق غير ..

منفعلا :

ـ فاضل .. كفى سخرية .. لم تعد أعصابى تحتمل .

أما المرحلة النفسية التى تبلورت عند محمد جلال من خلال تلك الأعمال التى عبر فيها عن أزمة الإنسان وطبيعة تأزمه « الأنثى فى مناورة » « الملعونة » « محاكمة فى منتصف الليل » فقد كان الحوار فى هذه الأعمال نابعا من هذه اللغة

الشاعرية المعبرة التى استخدمها محمد جلال من خلال المونولوج الداخلى الذى يستبطن وعى الشخصية . لذا فقد جاء الحوار موائما لطبيعة هذا التكنيك وناضجاإلى حد كبير[٩٧] : «دست يدها فى صدرها .. أخرجت قصاصة جريدة . أبصر صورة المرأة .. غامت الدنيا فى عينيه .. خيل له للوهلة الأولى أنها امرأته .. كانت صورة لحماته فى شبابها . سقط صوته تحت قدميه :

ـ امرأتى .

ـ أمها .. سلامة نظرك .

ـ امرأتى ..

ـ ناهد هانم .. فى شبابها .. يقولون هذا فى الجريدة .

ـ أهل الحسين يخشون على بناتهم

قال وفيق بلا صوت :

ـ فتحية .

ـ امرأة دنسة ، تبيع الحرام . ربنا يحفظنا . رأوها وهى تزورك بالأمس .

قام . مشى . عاد . جلس . نظر فى اتجاه الموقد المشتعل . ابتلع شيئا . لا شئ فى فمه .

ـ لولا معزتك يا زين الرجال لرجموها بالحجارة..يقولون انها جاءت بقميص النوم .. يا حفيظ يا رب .

ـ وسامح .

ـ السيرة لا تنقطع فى الحى . يقولون إن الشرطة فى أثرها » .

أما الحوار فى « قهوة المواردى » و « عطفة خوخة » وهى المرحلة الواقعية المغلفة بالرمز فقد لعب الحوار دورا كبيرا فى ادارة هذين العملين وكانت له الغلبة فى الاستخدام حيث ولع محمد جلال فى تلك المرحلة بأسلوب الحواريات الذى يقترب إلى حد كبير من أسلوب السينما والمسرح(٩٨) : «قال بسيم ملوحا بقبضة يده :

ـ سأقتلك .

تعلقت رباب بيده

دفعها بسيم

ـ سأقتلك لو رأيتك مرة أخرى فى المواردى .

قالت :

ـ بسيم

ضحك بسيم .

قالت :

ـ يا حبيبى .

فرقعت ضحكته .. قال :

الحب

قالت رباب :

ـ عرف إبراهيم أننى لا أحبه .. وأحبك .

قال بسيم وهو مازال يضحك :
ـ الحب .. أكره الحب .
قالت رباب :
ـ عرف أنني خنته .. رآني بعينه وأنا خارجة من بيتك .
قال بسيم وكأنه يحدث نفسه :
ـ الخيانة تجعلني أتوهج . أرى نفسي عملاقا .

أما الحوار فى رواية « لعبة القرية » وهو العمل الأخير فى رحلة محمد جلال فقد عبر عنه تعبيرا جيدا عن هذا الجو الغريب الذى يحتوى على هذه الأسطورة الواقعية ان صح هذا التعبير . فنحن نجد فى حركة الألفاظ المستخدمة فى صلب الحوار والممزوجة بحركة السرد المقدم لها وكأنها حركة دائرية تبدأ من حيث انتهت وهى بذلك تفرز هذا الجو الأسطورى الذى يوحى إلينا بأن هذه الشخصيات إنما هى شخصيات أسطورية لا تعيش على وجه الأرض[99] : «قالت :
ـ سأغضب يا عرنوس اذا لم تكف عن البكاء .

قال وهو ينهنه :
ـ أنا صعلوك يضربوننى بالنعال .. لا أستحق أن تغضب من أجل أميرة :
ضمته إلى صدرها وهى تقول :
ـ أنا مثلك .
قفز قلبه من ضلوعه . قال بكل انفعاله :
ـ أنت ..
وامتلأت نبرته بالرغبة فى أن تكون جنية :

ـ جنية .. أنت ..

ضحكت .

قال عرنوس :

ـ تخفى عنى شيئا . أنت قلت إنك أبى وأمى .. وأنا .. أمسكها بيده :

ـ أنا أريد جنية .. لابد أنك جنية .. وأنا أيضا . أنا ابنك عرنوس ابن براءة .. أنا من الجان .

ضحكت . فهم من ضحكتها أنها جنية . قفز،راح يرقص،مازالت الدموع فى عينيه،صاح :

ـ لن نخاف أحداً . لن نخاف أحداً .

تذكر عندما دخل الخص وأبصرها ملقاة على أرض الخص ممزقة الثياب . وشبارة واقفا ذئبا مفترسا .

قال بكل انفعالاته :

ـ شبارة لم ..

فهمت ما يعنى بعبارته . اعتصرها الم حاد . أرادت أن تقول له : لا داعى لاثارة الجرح النائم ولكنها . صمتت .

كأنه قرأ ابتسامة على وجهها . قال والفرحة تغمر صوته :

ـ فهمت . فهمت . لم يستطع شبارة والبشر لا يستطيعون الاقتراب من الجنية تصعقهم صعقت شبارة .

ضحكت براءة بحزنها » .

الواقعية عند محمد جلال .

الواقعية نمط من أنماط الفن المتغيرة التى تجسد الرؤية الاجتماعية الموضوعية فى أسلوب يصور الواقع ويعبر عنه . وهى ليست الأسلوب الوحيد الأمثل للتعبير على وجه الاطلاق . بل هى أحد عناصر الفن التى تدور فى فلكها بعض ابداعات رأت أن هذا النمط هو الشكل الأمثل للخروج إلى الحياة عن طريقها[١٠٠] : «وعلى ذلك نستطيع القول بأن الواقعية (كأسلوب) فى التعبير تعنى نظرة شاملة من الكاتب إلى جميع عناصر تجربته ، لا يكتفى فيها بلم أجزائها المتناثرة من الواقع المبعثر بل يضيف إليها من خياله ما يوحد بين عناصرها ويبرر وجودها على نحو يؤكد أن التجربة الأدبية انعكاس صادق للواقع الذى تعبر عنه . أما الواقعية (كموقف) فى اطارها النقدى ، فتعنى الاحتجاج والرفض ، حين تصف سلبيات الواقع وأثرها السيئ على البشر من أجل الاصلاح والتغيير . أى أن الأدب ينقد واعيا هادفا إلى إصلاح واقعة . ويقول[١٠١] : « جورج لوكاتش » «كل ألوان الكتابة لابد أن تتضمن قدرا معينا من الواقعية « وقد بدأت الرواية العربية رحلتها الواقعية بصدور رواية عصام الدين حفنى ناصف (عاصفة فوق مصر ١٩٣٩) ثم تلتها صرعى البؤس لأحمد محمد عيش ١٩٤٠ ثم جاء نجيب محفوظ وزميله عادل كامل وأصلا المذهب الواقعى بعد أن مر نجيب محفوظ وزميله بمرحلتها التاريخية فاصدر عادل كامل مليم الأكبر ١٩٤٤ بعد ملك من شعاع وأصدر نجيب محفوظ القاهرة الجديدة ١٩٤٥ وبعدها خان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية وهى أعمال تنتمى أساسا لتلك المرحلة الواقعية التى نتحدث عنها .كما يعنينا ونحن فى معرض الحديث عن الواقعية أن نشير إلى

المشكلات الجمالية الأساسية فى الواقعية ومدى تأثيرها على جيل الروائيين وخاصة الجيل الأخير الذى مازال ابداعه يعبر عن اللحظة الحاليه من هذا العصر(١٠٢) : «والمشكلة الجمالية الأساسية فى الواقعية فيما يرى لوكاتش هى مدى قدرتها على أن تقدم عرضا مطابقا للشخصية الانسانية الكاملة . ولكننا نجد هنا كما هو الحال بالنسبة لكل فلسفة عميقة للفن . ان التتابع المطرد لوجهة النظر الجمالية هذه يقودنا إلى ما وراء الاتجاه الجمالى الخالص . لأن الفن على وجه الدقة اذا أخذ على وجه الكامل النقاوة ـ فشبه بالمشكلات الاجتماعية . والأخلاقية وعليه فإن ما مرت مصر به بعد ثورة ١٩٥٢ من تحولات اجتماعية وبيولوجية فى بنية المجتمع نفسه جعلت منطق الواقعية يتحدد فى اطار موائم لهذا التحول فى مضمار الفن والأدب . ظهرت على أثر ذلك ما يسمى بالواقعية الاشتراكية التى وفدت إلى الساحة الإبداعية شأنها شأن فنون القصة والرواية والمسرح .

والواقعية الاشتراكية منهج إبداعى يتجاوز مرحلة الاحتجاج عند الرومانسيين إلى مناصرة الفئة الاجتماعية الصاعدة والتبشير بالقيم الإنسانية التى تعتنقها هذه الواقعية .

ويعد محمد جلال أحد الروائيين الذين اختاروا من الواقعية والواقعية الاشتراكية النمط الأمثل لبدايتهم فى حقل الرواية .. وتعد البدايات الأولى عند محمد جلال فى مجال الواقعية الاشتراكية والتى ظهرت أول ما ظهرت كانت بدءا برواية «الرصيف ١٩٦٢» ثم «القضبان ١٩٦٥» ثم الثنائية «الكهف

١٩٦٧ ، الوهم ١٩٦٩ » وهى المرحلة الأولى التى خطى خطواتها محمد جلال وتنسم خطاها وجعل ابداعه الروائى فى بداية رحلته الطويلة يخرج من معطف هذا الاطار الذى سار على نهجه كثير من مبدعى جيل الثورة ، هذا بخلاف ما جاءت عليه روايته الأولى « حارة الطيب » التى تأرجحت بين الواقعية فى الشكل والرومانسية فى المضمون وقد كانت غلبة الواقعية فيها على الشكل والحوار ، أما اللغة والمضمون فقد غلب عليهما المراهقة الإبداعية الرومانسية خاصة وأن هذا العمل كان العمل الأول لمحمد جلال فجاء نسقه طبيعيا فى رحلة هذا الإبداع انطلاقا من غلبة المنظور العاطفى الذى يغلف هذا العمل واللغة الموائمة لحركة تفاعل الشخوص بعضهم ببعض وان كانت تطل من خلال هذا المنظور بعض تأثيرات الواقعية عند شخصيات (شيرين فهمى) و (عبد التواب الغندور) و (شريفة) والتى ظهر نضوجها بعد ذلك فى الأعمال التالية .كذلك نجد حركة الرومانسية فى سرد محمد جلال فى حارة الطيب جاءت موائمة لبداية أعماله من حيث غلبة العاطفة وتأثيرات محمد عبد الحليم عبد الله والمازنى فى بعض أعماله (١٠٣) : « حارة الطيب نائمة .. وعندما تهجع الحارة .. تبدو فى سكون الليل كطفل وادع استودعته الطبيعة كل أسرار براءتها ورقتها فاستسلم لنوم عميق .

انها لا تذكر انها استيقظت مذعورة على أنه مريض . لأن الدواء عرف الطريق إلى بيته قبل أن يسمى الليل .. وأن اثما عرف الطريق إلى بيت من بيوتها .. لأنها تعودت أن تغسل شرور هؤلاء الآثمين بمزيد من الخير والحب والايمان » .

والواقعية عند محمد جلال فى بداية رحلته الروائية تتخذ مسلكين هامين . المسلك الأول هو ما يتصل بالشكل والمسلك الثانى هو ما يتصل بالمضمون . فى الشكل عند محمد جلال فى بواكير رواياته شكل واقعى بحت .. يتخذ السرد التسجيلى لتحركات الشخوص ووصف الديكور الداخلى والخارجى مسجلا حركة الواقع . كذلك يتخذ من الحوار العامى فى روايتى « حارة الطيب » و« الرصيف » (الذى سنفرد له بحثا خاصا) أداة ليصل منه إلى عقل المتلقى وقلبه ويقنعه عن طريق هذه الأدوات التى تسجل حركة المضمون فى أمانة عجيبة ونقلها عبر الأدوات التى نحتت باصرار ومثابرة من خلال الواقع المعيش فى روايات المرحلة الأولى . وتعد واقعية « حارة الطيب » برتمهاالرومانسى أول إبداعات رحلة محمد جلال والتى حددت له المسار الصحيح لروايات مرحلة الواقعية الاشتراكية والتى عبر عنها هذا المضمون الذى جاء به فى روايات « الرصيف » و « القضبان » .. و « الكهف والوهم » . والمضمون فى هذه الروايات يخرج من صلب التغيير فى حركة المجتمع .وإن جاء زمن بعض هذه الروايات فى عصور ما قبل الثورة مثل « القضبان » الا أن المضمون العام فى هذه الرواية عبر عن حركة التفاعل بين الشخصيات الممثلة للاستغلال والتسلط والاستعمار وبين الطبقات المغلوبة على أمرها .كذلك جاء زمن رواية « الكهف » فى نفس الزمن الاجتماعى الذى يحدد صراحة الصراع الدائر بين القصر وأعوانه وبين حركة الطلاب الثائرة على الأوضاع الفاسدة فى عمق المجتمع .كذلك جاء المضمون فى رواية « الرصيف » رامزا للصراع فى مجتمع المتسولين واسقاطه على المنظور العام الذى عبرت عنه روايات المرحلة الأولى . كذلك جاءت رواية

وهى ثنائية لرواية الكهف والممتدة لها بنفس الشخوص ونفس الايقاع الروائى . الا أنها من الممكن كما ذكرت أن تستقل بنفسها فيما لو تغيرت أسماء أبطالها جاءت هى الأخرى لتعرى هذه الطبقات التى أوجدتها الثورة والتى مازالت تحمل من فساد المرحلة السابقة أضعاف ما كانت تحمل الطبقات التى كانت سائدة آنئذ .

هذا ونستطيع أن نقول أن روايتى « القضبان » و « الكهف » جاءتا وبهما تأثيرات بعض الروايات التى أخذت نفس الأبعاد الدرامية والتشابه فى الفعل والحدث وهى البيضاء وقصة حب ليوسف أدريس ، والعنقاء وتاريخ حسن مفتاح للدكتور لويس عوض ، وفى بيتنا رجل لاحسان عبد القدوس ، وهى أعمال تصور نشاط الحركات السرية التى كان يقوم بها الشباب فى أعقاب الحرب العالمية الثانية .

والمشكلة الجمالية المحورية للواقعية فى ابداع محمد جلال تنبع من مشكلة العرض المطابق للشخصية الانسانية التى تعبر عن ذرة صغيرة من ذرات الحدث . فكل المظاهر النفسية والاتجاهات إلى العمليات الذهنية لهذه الشخصيات تنبع من فكر وذهن مبدعها أولا ثم تنداح فى رسمها حول محور الشخصية لتتشكل فى النهاية منشئة محوراً جمالياً واقعياً يجسد محتوى الحياة بظاهرها وباطنها . واذا طبقنا ذلك على الشخصيات الروائية عند محمد جلال لابراز جماليات موقعها نجد أن رواية « حارة الطيب » من خلال شخصية سوسن وطلعت وشيرين فهمى وعفت تتعثر بعض الشئ لعدم وضوح الرؤية لهذه الشخصيات خاصة الرؤية الداخلية التى تعبر عن منطقية الحدث ، حيث أنها لم

تعبر بالقدر الكافى عما يدور بخلدها لذا جاءت تلك الشخصيات باهتة ، اذ جاء بعض من تصرفاتها بالقياس لما رسمه لها مبدعها وغير موائم لجماليات الشخصية من حيث التكيف مع الحدث والتعبير عن ذراته الصغيرة بشئ من الاقناع . والحال يختلف إذا تعمقنا فى شخصيات الرصيف . نجد أن لواحظ وعكاشة والمعلمة حلوة والسنى وستهم كل هذه الشخصيات النمطية قد غلفها سلوك نابع من الطقوس التى نجح الكاتب فى أن ينظر إليها من خلال منظار البيئة والمحتوى المراد التعبير عنه . فهذا الحب الذى نشأ بين لواحظ وعكاشة جاء نتيجة لتحريض المعلمة حلوة وتابعها السنى لعكاشة بسرقة لواحظ والقضاء على آمالها فى حوزة المال لعلاج أمها المريضة . ثم بدأت العمليات الذهنية والبيولوجية التى كان منشأها اتجاه عكاشة لسرقة مال لواحظ فى التحرك نحو ظاهرة جديدة وهى التحول نحو الجهة المضادة التى سبق أن حرضت عكاشة وهى القضاء على مسببات التحريض وهى ظاهرة بيولوجية سوف تتواجد كثيرا فى أعمال محمد جلال وهى التعاطف المثمر بين الشخصيات الضعيفة المغلوبة على أمرها ومحاولة تقويتها بما يجعلها تقف أمام عوامل القهر . كذلك فإن المعلمة حلوة قد جاءت فى صلب الرواية كملكة النحل التى تملك ولا تحكم . وهى تقتل كل من يعارضها وتعذبه حتى لو كان أقرب إليها (السنى مثلا مساعدها وتابعها) وهى ظاهرة بيولوجية أيضا تبرز جماليات محور الشخصية . كذلك فإن العوامل الاجتماعية

وهى التجسيد الحى لمحور الواقعية هو ما عنى به محمد جلال فى روايات المرحلة الأولى بالذات خاصة ما يتصل بحركة المجتمع ، وهو ما عبر عنه (جوتفريد كيلر)[١٠٤] على هذا النحو «كل شئ سياسة» وهو أن كل فعل وكل فكر وكل

عاطفة من عواطف الانسان ترتبط ارتباطا لا ينفصم بالحياة وبصراعات المجتمع أى ترتبط بالسياسة وسواء أكان البشر أنفسهم واعين بذلك أم غير واعين به أم يحاولون الهروب منه ، فإن أفعالهم وأفكارهم وعواطفهم تنبع على الرغم من ذلك موضوعيا من السياسة وتصب فيها » . وقد نضجت هذه النظرة الجمالية الواقعية عند محمد جلال بعض الشئ فى القضبان وظهرت تأثيراتها على رسم الشخصيات الموحية والتى نجح فى بعضها الأستاذ محمد جلال وجانبه التوفيق فى التعبير عن بعضها . فشخصية حنفى وخديجة وأحمد بك وتحسين جاءت موفقة فى بعض المواضع وغير موفقة فى بعض منها . كما ان شخصيات المأمور الأول والثانى والشيخ جاد الله ورمضان على الرغم من اشتراكها جميعاً فى حركة الحدث ، ولم تكن بينهم شخصية محورية يمكن تحميل الحدث عليها الا أن حركة الشخصيات جاءت خالية من النضج وأن كانت شخصية حنفى قد تبلورت بعض الشئ كما أن شخصية خديجة كانت محتاجة إلى شئ من التعميق الانسانى لارتباطها بذلك الفعل القوى الذى يعبر عن الحب عند المرأة وما يفعله الحب فى سبيل المحب .

الرؤية الاجتماعية عند محمد جلال :

تتحدد الرؤية الاجتماعية فى الإبداع الروائى عند الروائيين من خلال تناول هؤلاء الروائيين مشكلات الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة لها اطارها المحدد ولها أبعادها المرسومة ولها همومها الذاتية المعروفة وليس على مستوى الفرد . فالشخصية فيها لا تمثل فردا يعيش أزمته الخاصة وهمومه الذاتية بعيدا عن التفاعل مع أحداث البيئة الاجتماعية والتأثر بها . والرواية عالم اجتماعى قائم

بذاته له تقنياته وله حركته الدلالية ذات المغزى وله وعيه الميتافيزيقى القائم على الشعور والتأمل والتفاعل والتأثير والتأثر .

كما أن التناول الروائى بصفة عامة هو شريحة اجتماعية تتمخض عن هيكل اجتماعى له جذوره المتأصلة فى ذات المبدع والخارجة عبر الشخوص المحددة الأطر والأبعاد والمختلفة الأمزجة والتيارات والمشارب والاهواء . وعندما تطول الرحلة الروائية أو الابداعية تبدو الرؤية الاجتماعية واضحة لدى المبدع وتتجسد أبعاد المجتمع الذى يعبر عنها المبدع على نسق العمل الأدبى الذى يبنى معماره سواء من الناحية الموضوعية أو من الناحية السيكولوجية . وتبدو الأعمال الفنية المختلفة لها من الخصائص والمميزات ما يعبر بها المبدع من خلال التعليق والتفسير والبناء والتركيب كذلك فانه يحور الأطر التى تخرج منها الشخصيات من خلال المقابلة والتوازى والتضاد . كذلك فانه يتوخى عنصر الالتحام والتنافر بين الشخصيات خلال حركة التوزيع فى الفصول المختلفة . من خلال هذه التوظيفات التى يكون وعى الكاتب فيها مستيقظا واعيا لكل ما يدور فى عالمه لحظة الإبداع تتبدى الرؤية الاجتماعية واضحة جلية ولا يعوز المتلقى سوى أن يتناول منظار الكاتب ليجد نفسه داخل بمجرياته .

من هذا المنطلق نستطيع ونحن نجول فى بانوراما الرواية عند الروائى محمد جلال أن نحدد الرؤية الاجتماعية فى رحلته الإبداعية فى مجال الرواية والتى كان نتاجها ثلاثة عشر عملا روائيا وكتاباً فى أدب الرحلات « بحر من الحب » وأن نجسد قدر الامكان ما كان عليه المجتمع بديناميكيته وحركته المتغيرة المنظورة

لقد بدأت رحلة محمد جلال الروائية برواية « حارة الطيب » عام ١٩٦٢ وانتهت برواية « لعبة القرية » عام ١٩٨٠ وبين هذه الفترة حدثت أحداث خطيرة بصمت الساحة ببصمات التغيير والتبديل ولم يكن قد مر عشر سنوات على قيام الثورة حين بدأ محمد جلال فى اخراج روايته الأولى والتى تلتها هذه الرحلة بعد ذلك . وقد كان المجتمع فى هذه الفترة يتفاعل مع الحركة الجديدة للتغيير من خلال تغيير الخريطة الاجتماعية والصراع الدائر فيها بين القديم والحديث ، وبين السلطة ومجتمع البشوات السابقين ورواية حارة الطيب تبدأ أحداثها قبل الثورة أى قبل عام ١٩٥٢ فى احدى الحارات الشعبية والتى جسدت احدى مراحل هذا التغيير والتبديل على خريطة المجتمع . كذلك كتب محمد جلال رواية « قهوة المواردى » عام ١٩٧٦ أى فى أعقاب حرب أكتوبر وما تبلور عنها فى الساحة العربية من زخم وركام سياسى واقتصادى واجتماعى ، وتدور أحداثها بشارع الموادرى بحى الجمالية وأحداث هذه الرواية تدور تماما أثناء فترة الحرب . وهى تعبر عن تلك الأيام القليلة التى سبقت الحرب والأيام اللاحقة لها مباشرة . ثم أصدر محمد جلال رواية عطفة خوخة عام ١٩٨٠ وتدور أحداثها فى حى الحسين فى بداية فترة السبعينات تقريبا . وعلى الرغم من أن هذه الروايات تجمعها خاصية المكان فى تناولها وأن الجو الشعبى يغرق الرواية فى هذه الذرات الصغيرة المميزة لعبق المكان الا أن العنصر الاجتماعى الذى يتبدى فى صراع الأحداث بين الشخصيات يعبر عن تلك الفترات الزمنية بما تحمله من علاقات اجتماعية معروفة سواء بالاسقاط الرمزى كما فى عطفة خوخة أو بالتعبير المباشر عن الواقع الاجتماعى من خلال الانتماء إلى الأرض والأسرة كما فى قهوة الموادرى أو الانتماء إلى الذات والنفس والبحث عن الحقيقة

والعدل كما فى « عطفة خوخة » ومن خلال هذه الروايات التى حددت تماما الناحية المكانية بجغرافيتها الشعبية المعروفة وسماتها الانسانية وتقاليدها وعاداتها المرعية المألوفة . نستطيع أن نخرج برؤية اجتماعية شاملة لطبيعة ما يدور بين الناس فى كل جزئية على حدة . وان كانت هناك سمات عامة يحملها الشعب جميعه عبر تاريخه الطويل تبدو فى تلك الوحدة القوية العفوية الثابتة التى تجمع أفراده فى المصائب والملمات (حين قبض على رفعت ظلما اجتمع أهل حارة الطيب ليتدبروا هذه المصيبة التى حلت بأحد أفراد حيهم من منطلق صلة الحب التى تجمعهم والجيرة التى وصى عليها الرسول عليه الصلاة والسلام (حارة الطيب) . كذلك حين هربت زهرة من زوج أمها الذى أراد أن يزوجها لأحد الأثرياء العرب اجتمع أهل شارع الموارد كل بطريقته للبحث عن زهرة وكأنهم يبحثون عن ذاتهم التى هربت منهم (قهوة الموارد) كذلك حين صرخ حسن خوخة فى وجه فوزى عبد الباق الذى حاول أن يغتصب مسعدة وقف الجميع خلف حسن خوخة الذى ارتفع صوته أمام جبروت فوزى عبد الباق لأول مرة وهم غير مصدقين لهذه الجرأة التى انتابت حسن خوخة وجعلت وعيه يرتد إليه وعطفة خوخة . كذلك حين ظهرت بذور التمرد فى مجتمع التسول لدى المعلمة حلوة . تجمع معظم الأولاد للوقوف ضد مظاهر القهر والعنف والتسلط الذى تفرضه المعلمة حلوة وأتباعها (الرصيف) كذلك حين قتلت براءة واتهمت شلبية زوجة العمدة أبو العلا تجمع الأولاد لمحاكمة القتلة واظهار وجه العدالة بعد أن اختفت البراءة المتمثلة فى براءة (لعبة القرية) . كذلك حين تجمع هذا النفر من المثقفين ضد تسلط أحمد بك يجمعهم الانتماء إلى الوطن وإلى مجتمعهم

(القضبان) هذه الظاهرة الاجتماعية المتأصلة فى الشعب المصرى منذ آلاف السنين « ظاهرة عبد الهادى وتعاونه مع دياب فى انقاذ الجاموسة الواقعة فى الساقية بعد معركة بينهما نسيا فيها خصومتهما أثناء هذه المحنة » (الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى) هذه الظاهرة بلورها محمد جلال فى رؤيته الاجتماعية فى بعض رواياته وجعلها سمة غالبة فى هذه الروايات تجسد أصالة هذا المجتمع وتغلغل مصريته فى أعمق أعماقها .

لقد عانى الشعب المصرى معاناة كبيرة من ربقة التسلط المتمثل فى الاستعمار والملك وأعوانه من ضعاف النفوس . ولقد ترك تسلط تلك الفئات على جسد المجتمع المصرى أمراضا اجتماعية كثيرة ضاعفت من معاناته وعذابه من هذه الأمراض «المحسوبية والرشوة والجهل والمرض والفقر» . فكثر فى المجتمع الانتهازيون والوصوليون والقوادون وانتشرت الأنانية وحب الذات بين طبقات المجتمع مما هدد بنوع من الانفجار الاجتماعى داخل هذا الهيكل الكبير . وقد عبر محمد جلال عن هذا الركام المتغلغل فى الجسد الاجتماعى المصرى فى صلب رواياته وأماط اللثام عن بقع القهر التى ظهرت فى ظلام هذه الفترة العصيبة وكانت ظاهرة (أنا وبعدى الطوفان) فى روايات محمد جلال (شيرين فهمى وشريفة ومحاولتهما سرقة أفكار رفعت المسرحية وانسابها لشيرين فهمى منتهزين فرصة الحاجة المادية والمعنوية لدى رفعت (حارة الطيب) كذلك نفس الحادثة فى رواية (الوهم) ورواية « الحب » ومحاولة احسان سرقة أفكار على الغلبان عن طريق اغرائه بالمال لكتابة مجموعة من المقالات حول مجانية التعليم . ثم اغرائه بالوظيفة الكبيرة لاعداد رسالة دكتوراه يتقدم بها احسان لنيل هذه الدرجة دون

لايكون له خبرة ثقافية أو علمية . وفى رواية الرصيف تأخذ هذه الظاهرة صورة الاحتواء الذاتى للسلطة وتغلغل روح الأنانية فى النفس البشرية والعمل من أجل الفرد (الأنا) والقضاء على مصلحة المجموعة نجد ذلك فى محاولة السنى السيطرة على المعلمة حلوة وزعزعة مكانتها ومركزها فى مجتمع المتسولين والقضاء على نفوذها حتى يتبوأ هو هذا المركز بما له من سطوة على الشحاذين نجد هذه الظاهرة أيضا فى محاولة أحمد بك احتواء القرية كلها فى سبيل مطامعه وشهواته عن طريق خطف بناتها وإرسالهن إلى ذوى النفوذ بالقاهرة وضرب كل من تسول له نفسه الوقوف فى طريقه (القضبان) نجد هذه الظاهرة أيضا من خلال محاولات احسان الدائمة الوصول إلى مآربه الشخصية عن طريق التجسس على زملائه الطلبة فى الجامعة (الكهف) وعن طريق القضاء على سلطة صابر فى المصنع (الوهم) وعن طريق تدمير الجميع بعد أن وصل إلى الطريق المسدود وخسر كل شئ بتحقير شأن صابر حين مد يده إليه فى منزله وضربه من خلال زوجته التى كانت عشيقة لاحسان (فى الكهف) كذلك ابلاغ الشرطة عن فاتن القوادة التى كان يعمل معها كنوع من التدمير الذاتى بعد أن خسر كل شئ فحاول القضاء على كل شئ وكأنه شمشون الذى هد المعبد (الحب) نجد هذه الظاهرة أيضا من خلال محاولة طلعت الانتهازى فى ضرب صابر واحسان بحجر واحد فيدخل احسان السجن ويقفز طلعت إلى كرسى رئيس مجلس الادارة (الحب) وهى ظاهرة اجتماعية متفشية فى مجتمعات العمل نجدها فى صراعات المراكز والمناصب والرتب البعض يخوض معاركها بشرف ونزاهة ويحصل على مايريد بكفائته ونزاهته وحسن تدبيره والبعض يخوضها بمكيافيلليه حتى لو أدى

الأمر إلى القضاء المبرم على الخصم .. نجد هذه الظاهرة أيضا فى رواية « قهوة المواردى » من خلال الخائن « بسيم » الذى يمد له شارع المواردى يده (إبراهيم المواردى) ويقيم له الزينات ولكنه يقدم لهذا الشارع الذى احتواه وآواه السم الزعاف من خلال تدميره لقهوة المواردى الرمز القوى للشارع ومن خلال محاولته سرقة زوجة المعلم « الراقصة رباب » للقضاء على هيبة المعلم إبراهيم المواردى وقوته الذاتية فى شارع المواردى . كذلك نجد هذه الظاهرة من خلال محاولات فوزى عبد الباقى السيطرة على عطفة خوخة ودار خوخة عن طريق نشر الخوف والارهاب فى عيون الناس ومحاولته الدائمة قتل البسمة والضحكة على وجه حسن خوخة (ضمير العطفة) وصوتها الصادق ومحاولته أيضا الاعتداء على مسعدة وبثه العيون للتجسس على أهل العطفة من خلال زكى تاجر الآثار المسروقة . فمن خلال ضعف عبد الباقى الكبير رأس عائلة عبد الباقى والبقية من عائلة السيدة خوخة ، وكبر سنه ووهن عظمه وسكن برجه العاجى فى دار خوخة حاول فوزى ابنه السيطرة على العطفة عن طريق التسلط والارهاب . وأخذ مكان أبيه وهو « الضابط السابق بالسجون » فسيطر على العطفة بطريقته وحاول وأد الذكرى العطرة لعائلة عبد الباقى والقضاء على تاريخها الشعبى الطويل . فنجده دائما يحبس حسن خوخة فى سراديب الدار ويحاول دائما أن يجعله عينا له فى العطفة . كذلك نجد هذه الظاهرة فى رواية « لعبة القرية » من خلال المحاولات المستميتة لشبارة للقضاء على السلام والحب فى قرية الصيادين من خلال احتوائه لزوجة العمدة والتلويح بقوته دائما أمام الأولاد لارهابهم واستغلال أية فرصة للقضاء على بادرة شجاعة تلوح من داخلهم كذلك قطف

الزهرة الوحيدة فى القرية (براءة) وتدبير المؤمرات واستغلال الأزمة الطاحنة التى وقعت فى القرية ومحاولة الاثراء على حساب الصيادين . كذلك تدبير قتل أدهم وتشويه سمعة العمدة ومرسى حكيم القرية وشلبية زوجة العمدة هذه الميكيافيللية المفرطة جعلته فى النهاية يلقى حتفه كنتيجة طبيعية للعب بالنار والوقوف أمام تيارات الأ ، والأمان والحق والسلام . وهو ما حدث فى جميع روايات محمد جلال من اختفاء الوجه المظلم فى النهاية وظهور شمس الحقيقة وانبلاج العدل وظهور الأمل (فشيرين فهمى فى حارة الطيب قبض عليه) (والسنى والمعلمة حلوة فى الرصيف قبض عليهما أيضا) (واحسان فى ثلاثية الكهف والوهم والحب انتهت حياته نهاية عقيمة) (وأحمد بك فى القضبان انتهت حياته بأن قتله الشيخ جاد الله) (بسيم فى قهوة المواردى لفظه المجتمع هو وسفروت) (فوزى عبد الباقى فى عطفة خوخة انتهى به الحال إلى الجنون وشرابه من كأس الخوف الذى كان يسقيه لأهل العطفة) (شبارة فى لعبة القرية انتهت حياته بالقتل جزاء خيانته وافساده حياة أهل القرية) هذه الرؤية الاجتماعية التى استهدفها محمد جلال فى نسيج رواياته خرجت كلها من مراحل اجتماعية مر بها المجتمع المصرى وهى مرحلة المخاض أو مرحلة التحول التى صارعت فيها القوى الغاشمة التى كا ت تعتمد على السلطة والقهر والانسحاق (الاستعمار والقصر والأمراض الاجتماعية) القوى الشعبية الخيرة التى تبغى الوصول إلى المدينة الفاضلة . كذلك فقد مر التاريخ الاجتماعى للشعب ببعض التحولات العارضة والأمراض الفردية التى كانت رمزا لمعاناة اجتماعية فرضتها طبيعة العصر ونوه عنها المبدعون فى ابداعهم القصصى والروائى وكانت للرؤية

الاجتماعية عند محمد جلال بصيرة واعية ونظرة نافذة من خلال هذه التحولات التى عانى منها الشعب والضمير المصرى . ففى رواية (قهوة المواردى) نجد ظاهرة زواج الأثرياء العرب بالبنات الفقيرات . مع فارق السن والمحاولات المستميتة لوأد هذه الظاهرة . فهذا « غباشى » يحاول أن يزوج ابنة زوجته زهرة من أحد الشيوخ الأثرياء تحت اغراء المال والهدايا وهروب زهرة واحتمائها بأحمد البيه خطيب فراولة . وقد ارتضى أحمد البيه (الوجه المضئ فى شارع المواردى) (الوجه المضئ للشباب المصرى) فى سبيل ألا تباع زهرة فى سوق الجوارى . ارتضى لنفسه وقوفه أمام خطيبته موقف المتهم بل وارتضى لنفسه السجن أيضا حتى لا يباع الرمز الطاهر فى سوق النخاسين(١٠٥) . «اتسعت عينا زهرة :

ـ ألا تخاف ؟

ضحك أحمد ضحكة قصيرة . أدار ملعقة فى قدر الطعام التى تغلى . ثم قال :

ـ أمك زهور أشعلت المواردى .

وراح يقلد زهور وهى تصرخ : زهرة يا حبيبتى . أصيلة والنبى . شريفة والنبى يا حبيبتى .

شحب وجه زهرة .

قال أحمد : أمك لا تستحق ظفرك ، تبيعك لشيخ .

قالت بصوت خفيض :

ـ أمى مظلومة .

ـ أنت لست جارية .

وانهمك فى اشعال الموقد الذى انطفأ . خيل لها أنه يمسك النيران بأصابعه .
تذكرت جسارته وهو يصنع بسيم فى المقهى . قالت :
ـ ألا تخاف أحداً ؟
قال وهو يضع القدر على النيران التى توهجت :
ـ أخاف الله وحده » .
كذلك كانت ظاهرة سفر الشباب الجامعى إلى أوربا للعمل فى فترة الصيف وما يصطدم به هذا الشباب من قيم خلقية وتقاليد وعادات مخالفة للقيم الدينية وتقاليد أرضه وأهله . وفى رؤية محمد جلال الروائية نصيب الأسد فى رواية كاملة لهذه الظاهرة . فقد تصدى لها محمد جلال بكل قوته فى رواية « حب فى كوبنهاجن » وعبر بها عما يلاقيه الذين يحلمون بالسفر لغسل الأطباق فى أوربا بينما أن[١٠٦] : « الدودة فى الحقول تظهر تحديا تاريخيا للانسان المصرى ، والصحراء تفتح فاها لتبتلع الوادى الأخضر ، والبحر يأكل الشطآن وشبابنا يسافرون إلى الغرب لتحقيق حلم انعتاقهم من سلطة الأب وممارسة الحياة كما تعرضها عليهم أفلام السينما والكتب الرخيصة » . ومن خلال كريمة وشريف الشابين الخطيبين أنهما يحصلان بالكاد على ثمن تذكرة السفر إلى كوبنهاجن ليعملا هناك ويحصلا على نقود تساعدهما فى عامهما الدراسى الجديد والأخير . ويصطدم الشاب والفتاة بكمية الجنس التى تواجههم هناك وبهذا العرى الفاضح والعلاقات الشاذة ومظهر الحضارة الزائف الذى يتوارى خلف الأضواء الباهرة والألوان الصارخة . اكتشف أن العلاقات الاجتماعية التى تربط أهل هذه الأرض الجديدة علاقات هشة ضعيفة[١٠٧] : « تذكر وجه المرأة الدانماركية وهى تحدثه عن زوجها :

ـ لن أجعله يقترب منى . لم يعد رجلى . أنت حبيبى . قلت له هذا » .

وعاد الشابان إلى أرضهما بعد أن عاشا تجربة قاسية . عادا إلى مجتمعها بعد أن كادا يموتان كما تموت السمكة حين تخرج من الماء(١٠٨) : «تعلقت عيناه بطائر يلتقط سمكة فى الهواء تبين أن صائدا يجلس على بعد خطوات منه . اقترب منه أبصر كريمة مزروعة بين أعشاب الشاطئ ، بدت للحظة أنها جنية قادمة من البحر . كالحلم وجدها تندفع نحوه . أخذته فى حضنها . عرف أنها كريمة بنت الشيخ رضوان من رائحتها . لم يسمع أنفاسه . ذابت فى أنفاسها الماضى لم يعد ماضينا . تلاشى والدموع تجرى كأنها الطوفان » .

تجربة اجتماعية أخرى استشرفها محمد جلال فى رواياته وهى تجربة تاجر الشنطة الشخصية الطفيلية التى أوجدتها الأزمة الاقتصادية الطاحنة التى ألمت بمصر عقب نكسة يونيو ١٩٦٧ والتى تواجدت كثيرا فى السوق الداخلية للاقتصاد المصرى . ظهرت هذه الشخصية فى رواية (قهوة المواردى) حين طرد المعلم إبراهيم المواردى صبيه « سفروت » ذا الطموح الجنونى والذى صارحه بطلب الزواج من ابنته الوحيدة « فراولة » ويسقط فى يد المعلم ابراهيم ويغضب من جرأة صبيه سفروت فيطرده . يختفى سفروت من شارع المواردى ثم يعود بعد فترة ثريا يركب سيارة كبيرة ويحاول سفروت أن يشترى بنقوده قهوة المواردى . ويشعر المعلم إبراهيم بهذه الصفعة القوية التى وجهها إليه سفروت . لقد ظهرت هذه الطبقة الطفيلية .

وظهرت معها آثار اقتصادية تركت بصمتها على الجسد الاقتصادى والاجتماعى للمجتمع كله .

كذلك انتشرت فى المجتمع المصرى فى فترة من الفترات نتيجة الفقر والجهل والمرض أمراض اجتماعية تصدى لها الكثير من المبدعين عن طريق الفن . ولقد كان للروائى محمد جلال نصيبه فى التعبير عن هذه الأمراض خلال الرؤية الإبداعية . نجد كذلك ظاهرة القوادة فى رواية (الحب) حينما امتهنتها فاتن واشركت معها احسان الذى وشى بها فدخلت السجن كذلك أم فتحية فى « محاكمة فى منتصف الليل » التى انعكست سمعتها السيئة على الشك الذى يكاد يقتل زوج ابنتها العائد من السجن ، فصعدت من هذا الشك حين عرف هذه الصفة التى لصقت بأمها وحدث الانفجار الذى أودى بحياة فتحية على يد زوجها وفيق . ومن أمراض هذه الفترة أيضا ظاهرة العوامات التى كان يحدث بها مفاسد خلقية كثيرة (الحب) فهذا سامى الموظف الذى يمتلك عوامة فى النيل والذى لا يتورع عن عمل أى شئ فى سبيل الحصول على المال اللازم للصرف على مباذله وسهراته فى عوامته . وهذه الظاهرة متأثرة إلى حد برواية نجيب محفوظ « ثرثرة على النيل » .

لقد عبر محمد جلال فى رؤيته الإبداعية عن المجتمع بما فيه من صفحات ناصعة وصفحات سوداء وانعكست على رواياته التطور التاريخى للمجتمع قبل الثورة وبعدها وما طرأ عليه من تأثيرات وكان لهذا التأثير فى رحلته الروائية ماصبغ هذه الرحلة بالواقعية والواقعية النقدية ثم الواقعية الاشتراكية .

المرأة فى روايات محمد جلال :

يحتل الصوت الأنثوى فى الرواية العربية جانبا لا يقل أهمية عما تحتله الأصوات المعبرة الأخرى (الرجل + الطبيعة + الزمان والمكان) فى نسيج

الرواية و 'لالات مضمونها ومحور تصاعدها وانعكاسها ايجابا أو سلبا فى معارها الفنى . والصوت الأنثوى قاسم مشترك لحركة المجتمع فى جميع المجالات منذ أن خلق الله الأرض ومن عليها إلى أن يرثها بمن عليها . لذا كانت حركة الفنون والآداب تدور دائما فى فلك التأثير على عقل الرجل والمرأة على السواء من خلال ذات الشخصيات ، فكأن الرجل والمرأة فى الأعمال الأدبية هما المنبع والمصب فى آن واحد من خلال الاستمرار فى التعبير عن هذا الدور الذى خلقت من أجله المرأة وهو الحب ، وما يخرج من صلبه من دلالات ايجابية (الشوق ، العطف ، الود ، المشاركة الوجدانية وغير ذلك من مترادفات تدور معها وجودا وعدما) أو دلالات سلبية (الغدر الخيانة ، الهجر ، الأنانية إلى غير ذلك من مترادفات سلبية) والرمز عند المرأة أو المرأة الرامزة فى الأعمال الأدبية هى الصوت المعبر لاثراء العمل الأدبى خاصة فى صلب المضمون والتى تجسد الواقع وتختزله فى اسقاط الجزء على الكل واحلال الرمز مكان المضمون العام . كذلك فاننا نجد أن بعض الأعمال الروائية لرواد القصة والرواية استمدت وجودها أساسا من شخصية المرأة كشخصية محورية أساسية خلق العمل الفنى أساسا للتعبير عنها رمزا وتعبيرا وتحليلا ومعنى ومضمونا أما بقية الشخصيات فقد صبت لتكون فى خدمة هذه الشخصية الأساسية وهى المرأة من هذه الأعمال «أرمانوسة المصرية » لجرجى زيدان ، زينب . وهكذا خلقت للدكتور هيكل ، « عذراء د نشواى »محمود طاهر حقى ، « ثريا » عيسى عبيد « ابنة المملوك » و « زنوبيا » لمحمد فريد أبو حديد ، « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين ، « سارة » للعقاد ،« سلوى فى مهب الريح» لمحمود تيمور ، « شجرة الدر » و « بنت

قسطنطين » لسعيد العريان . كذلك ظهرت أعمال فى حركة الرواية لجيل الوسط استمدت هى الأخرى نفسها من نفس المنطلق خاصة أعمال احسان عبد القدوس ومعظم أعمال محمد عبد الحليم عبد الله : كما شغف كثير من مبدعى الرواية المعاصرة بثنائية النماذج البشرية فى ثنايا أعمالهم . وحركة التفاعل بين هذه الشخصيات (الرجل والمرأة) من خلال الظلال الاجتماعية للرواية ومن خلال الأعمال المعاصرة المستخدم فيها التقنيات الحديثة والأساليب المتطورة (تيار الوعى والمونولوج الداخلى واللغة الشاعرية وحركة الزمان والمكان) .

ومن الروائيين الذين ازدحمت أعمالهم بالأصوات الأنثوية التى كادت تغلف هذه الأعمال بنبرتها المتميزة . بل ان بعضا منها جاء أنثويا صرفا من ناحية توظيف صوت المرأة من خلال الاستخدامات الحديثة لتكنيك الرواية وهو الروائى محمد جلال . فقد تميزت أعمال محمد جلال بغلبة الصوت الأنثوى فيها وبتنوعه واستئثاره بدائرة الضوء وإن جاء بعضها وحركة التوازى بين الجنسين تتعادل فى بعض الأعمال مثل « حارة الطيب » و« الرصيف »و« القضبان »و« ثلاثية الكهف والوهم والحب » وهى الأعمال التى صنفت ضمن التيار الواقعى للرواية وبعضها يستأثر الصوت الأنثوى بكل العمل . نجد ذلك فى روايتى « الأنثى فى مناورة » و « الملعونة » . وهما اللتان استخدمت فيهما الأصوات النسائية من خلال استخدام أسلوب استبطان الوعى والمونولوج الداخلى الذى يعمق الشخصية ويجعلها تستحضر الحدث من خلال الفعل المتنقل داخل نفسية الشخصية نفسها مثل شخصية « سهى » فى « الأنثى فى مناورة » و « غالية » فى « الملعونة » أما رواية « حب فى كوبنهاجن » فهى رواية استمدت أحداثها من

مجموعة الرحلات التي كان يقوم بها محمد جلال خلال بعض المهام الصحفية الموكولة إليه والتي ظهرت بعد ذلك في كتاب « بحر من الحب » وفيها تصطدم المرأة الشرقية بالمرأة الغربية من خلال « كريمة » ابنة القاهرة ومجموعة فتيات كوبنهاجن اللاتي يتفاعلن مع حركة الحياة (العرى + الجنس + الحرية المفرطة) والتي تمثل على خريطة العلاقات الاجتماعية في أوربا مساحة كبيرة خاصة في دول أسكندنافيه . أما روايات المرحلة الأخيرة عند محمد جلال (قهوة المواردى وعطفة خوخة ولعبة القرية) فتلعب فيها المرأة دوراً أساسيا في تحريك أحداث هذه الروايات أسوة بما حدث في روايات المرحلة الأولى الواقعية ولكن بشكل آخر نستنبطه من الشكل العام للرواية ومن خلال الجو الذى تسير عليه الرواية (الجو الشعبي السلوكي في قهوة المواردى) الجو الشعبي المعبق برائحة التاريخ في (عطفة خوخة) (الجو الأسطورى في لعبة القرية) والمرأة في هذه الأعمال جميعها شخصية نمطية لها أبعادها النابعة من تكوينها الأنثوى . ومن تلك التركيبة التي رسمها عليها كاتبها الأستاذ محمد جلال .

ومن خلال هذا التطور الذى سارت عليه رحلة الرواية عند محمد جلال المرحلة الواقعية ثم المرحلة الحديثة ثم عود إلى الواقعية الجديدة ثم المرحلة الشعبية الأسطورية نجد أن شخصية المرأة في روايات محمد جلال تتأرجح بين نفس المضمون الذى ضرب على أوتاره محمد جلال ، وهو ابراز ملامح الخير والشر والصراع الدائر بين شخصيات روائية حول قضايا الحب والخيانة والقهر والانسحاق . فلو قسمنا من هذا المنطلق شخصية المرأة في رحلة الرواية عند محمد جلال نجد المرأة العاشقة والمرأة اللعوب والمرأة الرامزة والمرأة الأم والمرأة

المتسلطة وهى أنماط بشرية أنثوية تتواجد كثيرا فى صلب المجتمع وفى كثير من الأعمال الروائية العربية والعالمية .

المرأة العاشقة :

تتأرجح المرأة العاشقة عادة ما بين التضحية والأنانية وحب التملك والذات ، ونجد أن هذه التيمه النفسية تتواجد بكثرة فى أعمال محمد جلال الروائية ، فشخصية « سوسن » فى « حارة الطيب » و« خديجة » فى « القضبان » و (لواحظ) فى « الرصيف » و « مسعدة » فى « عطفة خوخة » و « شلبية » فى « لعبة القرية » و (أشجان ثم خضرة) فى ثلاثية « الكهف والوهم والحب » و (كريمة) فى « حب فى كوبنهاجن » هذه الشخصيات الأنثوية ظهرت بمظهر العاشقات اللاتى تختلف طرائق عشقهن وطرائق تعاملهن مع من يحببن فمثلا (سوسن) فى حارة الطيب هذه الفتاة الرومانسية التى تعشق رفعت فى صمت وتحاول الوقوف بجانبه حتى تخرج مسرحيته إلى الوجود . هذه الفتاة تمثل الصورة المثلى لما يجب أن تكون عليه فتاة اليوم من الوقوف بجانب من تحب . وهذا الحب الذى استبد بها وهى فى عمر الزهور (سن المراهقة) على الرغم من صغر سنها وقلة تجربتها فى الحب . وهذا الحب حب إيجابى إلى أبعد الحدود نفس الايجابية هذه نجدها عند (خديجة) فى « القضبان » عندما رفضت خديجة ان تعترف بأن (فوزية) ابنة أحمد بك كانت مختبئة عندها وان الذى خبأها هو السلام الخوجة . فهى الأخرى تحافظ على حبيبها من منطلق حبها للخير وللمجموعة كلها وهو أسمى أنواع الحب عند المرأة ذلك الحب المبنى على

التضحية كذلك نجد هذه الايجابية فى الحب عند « لواحظ » فى « الرصيف » عندما انضمت لواحظ إلى مجموعة حبيبها عكاشة للقضاء على تسلط المعلمة حلوة ومساعدها السنى ، وهو حب لايخرج عن نفس المنطلق الذى جاء به الحب فى حارة الطيب والقضبان . الحب مع التضحية وفى سبيل من يحب أو من تحب . كذلك نجد هذا الحب الايجابى عند « مسعدة » فى « عطفة خوخة » عندما تقدمت مسعدة غير هيابة من بطش فوزى عبد الباقى لتنقذ حبيبها حسن خوخة الذى خبأه فوزى فى الغرفة الداخلية من دار خوخة . وقد تعرضت مسعدة إلى موقف التعريض بها وبحسن خوخة من فوزى عبد الباقى ولكن كلمات مسعدة لحسن قتلت الضحك والفرح فى قلب فوزى عبد الباقى [١٠٩] : «وفى هذه اللحظة أبصرت وجه حسن جامدا على الضوء القوى الذى وصلها من مصباح فوزى . فطنت إلى أن فوزى يريد أن يصيب عينى حسن بالأذى . أسرعت وغطت بروحها . ضحك فوزى . سمعت أنفاس حسن نطقت بكلمة : حبيبى . ماتت ضحكة فوزى » . كذلك نجد هذه الايجابية فى الحب عند « خضرة » فى الثلاثية عندما تحولت خضرة من أشجان وعادت إلى كفر السرايا وتزوجت صابر عبد القوى وعاشت معه زوجة صالحة وأنجبت هانى حتى عاد صابر إلى حظيرة النفس بعد سقوطه فى رواية « الحب » . كذلك نجد من نماذج المرأة العاشقة التى استخدم لها محمد جلال التكنيكات الحديثة فى الروايه شخصية « سهى » فى « الأنثى فى مناورة » التى عشقت تامر ومنحته روحها وعطفها وحنانها حتى أن حبها قد غطى على ذكرى أخيها « سمير » . وحين لفظها تامر تعذبت . ولما عاد إليها لفظته وعذبت نفسها فى سادية مفرطة . كذلك

شخصية « غانية » فى « الملعونة » حين حدث التضاد فى الشك بينها وبين « أمين » فكل منهم من منطلق الحب يشك فى الآخر وفى نفس الوقت يسعى إليه بعاطفته الجياشة المتدفقة .

المرأة اللعوب :

كذلك تتأرجح المرأة فى سلوكها إلى جانب استخدام أسلحتها التى حباها بها الله لتصل إلى مآربها وأغراضها كأسلحة الدلال والأنوثة والجنس وغيرها . فتارة هى متقلبة لاتذر ولاتبقى . ومرة هى عاشقة مدنفة تغفر لحبيبها كل هفواته مهما عظمت . فشخصية « شريفة » فى « حارة الطيب » التى تحاول بشتى الطرق التأثير على رفعت للوصول إلى هدفها وهى انتاج مسرحيته على مسرحها على أساس أنها من تأليف كاتب كبير وليس من تأليف رفعت نفسه . كذلك (المعلمة حلوة وسنهم) فى رواية « الرصيف » وما يمثلانه من جشع واستغلال فى سبيل السيطرة على امبراطورية التسول التى أنشأتها المعلمة حلوة باستخدام شتى الطرق الأنثوية وغير الأنثوية (اغراء العسكرى زينهم أو خطف ابنته) حتى يرضخ لمطالبهم ويغض النظر عن تصرفاتهم . وكذلك شخصية « دولت » فى « محاكمة فى منتصف الليل » المرأة التى كانت موديلا لشريف قبل أن يسجن ولا تحس بأية غضاضة فى ذلك . وحين وقفت أمامه عارية بعد خروجه من السجن وأخذت مكان زوجته من أجل أن تصل إلى مآربها فى الحصول على العطف والحب ومنحه ما لا تستطيع زوجته أن تمنحه اياه . كذلك شخصية « أشجان » فى « الكهف » و « مها » و « فاتن » فى « الحب » بأمراضهن الاجتماعية وانسحاقهن تحت وطأة الحب . فتطهرت «أشجان» من الحب

وتمردت عليه فاتن وسجنت بسببه . كذلك نجد « نشوى » فى « عطفة خوخة » المرأة الحاقدة التى تريد الانتقام من الذين تطاولوا على أمها وطردوها من العطفة لمجرد أنها كانت تعمل راقصة فهى تريد الزواج من فوزى عبد الباقى على شرط أن تعود للعطفة فى ذراع رجل قوى لتنتقم من الذين طردوا أمها . أما « مونيكا » فى « حب فى كوبنهاجن » فإن أسلحة المرأة عندها ليست أسلحة بل ضرورة حياتية للمرأة الأوربية تستخدمها للايقاع بالرجل لمجرد الترف والتسلية

المرأة الرامزة :

أحيانا يلجأ المبدعون لاستخدام شخصية المرأة كأداة فنية رامزة تسقط من خلالها ظلال على أرضية الواقع لاثراء العمل الأدبى واكسابه أبعادا جمالية ودلالات موحية . وقد لجأ محمد جلال فى بعض رواياته إلى هذه التجربة فرسم بعض الشخصيات النسائية وجعلها تدور فى فلك الواقع الاجتماعى أو الأسطورى بما يدلل على قيمة اجتماعية وقضية خلقية أو شخصية من هذه الشخصيات النسائية « مسعدة » فى « عطفة خوخة » فشخصية « مسعدة » هى التعبير عن مصر الأم الكبرى التى ينقذها الشاطر حسن « حسن خوخة » من براثن المغتصب المتسلط (فوزى عبد الباقى) كذلك نجد شخصية مصر أيضا مستخدمة عبر شخصية « زهرة » فى « قهوة المواردى » التى يرفض شارع المواردى أن تباع فى سوق الجوارى حين حضر أحد الأثرياء العرب للزواج منها وأراد زوج أمها « غباشى » أن يزوجها من أجل المال . كذلك شخصية « براءة » فى « لعبة القرية » وهى تعبر عن جوهر الأسطورة التى تقول أن الحب لا يموت أبدا بل يظل فى القلوب مهما حيكت حوله من مؤامرات ومهما قام حوله من صراع .

المرأة الشجاعة والخائفة :

الشجاعة والخوف نقيضان لا يجتمعان أبدا . ولكنها يجتمعان عند المرأة . فالمرأة الشجاعة تجدها فى أشد لحظات شجاعتها أشد الناس جبنا وخوفا . ولقد تجلت هذه الظاهرة فى كثير من ابداعات روائية ظهرت على الساحة الأدبية . وذلك من خلال قضية الجنس وقضايا الجمال الجسدى والمعنوى . وقضايا مساندة الحبيب والوقوف بجانبه . نجد هذه الظاهرة عند محمد جلال فى رواية « حارة الطيب » حين وقفت سوسن بجانب رفعت حبيبها أمام عمها شيرين فهى متحدية ارادته فى سبيل اظهار الحق . نجدها أيضا عند لواحظ فى الرصيف وأشجان فى الكهف والحب والوهم ، ومسعدة فى عطفة خوخة ونفوسة فى لعبة القرية وعند كريمة فى حب فى كوبنهاجن وعند فراولة وزهرة فى قهوة المواردى .

ولاشك أن سلوكيات المرأة والتى أكتسبتها عن طريق تكوينها الجسدى الجمالى تتحرك نتيجة لطبيعة الموقف التى تقفه الأنثى تجاه عدوها أو تجاه نفسها فى بعض الأحيان أو تجاه كل هذه العناصر فى سبيل الحفاظ على تعادلها مع مركز الحياة والوقوف دائما باستمرار فى الموقف الأقوى .

لقد تطورت صورة المرأة مع تطور الرحلة الروائية عند محمد جلال فهى فى بداية الرحلة رومانسية ليس لها من تجارب الحياة سوى العاطفة المتوقدة المختبئة وراء استار التقاليد لا تستطيع البوح بها « حارة الطيب » وهى فى الأعمال التالية تكاد تعرف موقع قدمها من خلال نظرتها إلى صورة مجتمعها المبنى على القهر

والخوف (الرصيف) و(القضبان) ثم هى امرأة مجربة تغترف من الحياة متناقضاتها وتتعامل مع المجتمع من منطلقات كثيرة محورها الحب والمصلحة والذات (الكهف . الوهم . الحب) ثم هى متقلبة حين تكون الحياة فى متناول يدها تلفظها وحين تكون فى متنازل الحياة تحاول الارتماء فى أحضانها (الأنثى فى مناورة) ثم هى تشكل من خلال التضاد مع من تحب فحين يشك هو تشك هى وحين يجتمع النقيضان يكون التأزم قد وصل ذروته (الملعونة) ثم هى تقدم نفسها قربانا على مذبح الحب فلا تستطيع أن تكشف هذه الأزمة التى تكاد تطيح بحياتها حتى وزوجها يمسك هذا المسدس الملئ بالموت (محاكمة فى منتصف الليل) ثم هى تكاد تسقط لأنها غيرت من ثوبها وعرت نفسها خارج نفسها وخارج بلدها (حب فى كوبنهاجن) ثم هى المرأة الشجاعة التى تضحى من أجل من تحب (عطفة خوخة) و(قهوة المواردى) ثم هى المرأة الأسطورة والمرأة التى تنتمى إلى أسرتها وعائلتها فتحاول أن تحمى رجلها حتى لو أدى ذلك إلى قتلها لكل من يقف أمامها . هاه هى رحلة المرأة فى إبداع محمد جلال من خلال رحلته الروائية الطويلة .

خاتمه

[من خلال هذا العرض لعالم محمد جلال الروائى نستطيع أن نقول أن محمد جلال قد تواجد فى الساحة الروائية حتى الثمالة .. مبدعا ومؤصلا لحركة الرواية ومطورا لرحلته الخاصة ولرحلة الرواية بصفة عامة . بدأ فى ساحة الواقعية وعبر جميع المذاهب فى عفوية وتلقائية ذاتية وشكل بأعماله خطوة جيدة فى طريق الرواية . فدفع بالرواية الفنية فى مختلف مراحلها إلى الأمام وعبر عن كل ما يستطيع أن يعبر عنه . كانت رؤيته الاجتماعية لها دلالاتها الفنية ورؤيته النفسية نابعة من محور الذات بجميع تحوراتها وأشكالها السوية والمريضة . عبر عن أزمة الإنسان وتأزمه فى العصر الحديث . عبر عن مجتمع الأشرار ومجتمع الأخيار . طبع ابداعه بالأبيض والأسود . شاهد حضارات الدنيا فتحركت لديه نوازعه الروائية وكان الحب فى كوبنهاجن كما هو فى القاهرة كما هو فى كفر السرايا كما هو فى قرية الصيادين كما هو فى كل الدنيا وظف مقوماته الفنية باحساس الأديب بواقعه . وبادراك كنه ما يعتمل فى مجتمع الجامعة وعند المتسولين وفى المصانع وفى الأحياء الشعبية والحارات والمقاهى فى الجمالية والحسين والسيدة زينب . لقد كان عالم محمد جلال الروائى وسيزال علامة مهمة فى تاريخ الرواية العربية .

فرط الزمان وتطور الشخصية الرواية عند محمد جلال

الصراع بين الخير والشر هو التيمة الأساسية فى أعمال محمد جلال الروائية ، وهو المظهر الذى سارت عليه رحلته الإبداعية فى فن الرواية قرابة اكثر من خمسة وعشرين عاما بدأت منذ أوائل الستينات وحتى منتصف الثمانينات ، فضلها محمد جلال فى بناء عالمه الإبداعى وتشكيله بما يتناسب مع واقع المجتمع الذى كانت مراحل التغيير قائمة فيه على قدم وساق خلال تلك الفترة . وقد اتخذ محمد جلال من الإيقاع سريع لحركة التطور فى المجتمع واجهة حقيقية بصمت جميع أعماله الروائية ببصمة واحدة لم تتغير وهى العزف على تنويعات لحن واحد تأرجحت أشكاله بين التقليدية وبين عناصر التحديث فى فن القص .

والمتتبع لرحلة محمد جلال الروائية يستطيع أن يتلمس أن المضمون الروائى عند محمد جلال كان هو الشغل الشاغل له ، وأن محمد جلال قد وجد فى الأشكال التقليدية التى وضع أساسها جيل الروائيين الذين سبقوه منبعا يستقى منه المعمار الفنى لرواياته خاصة بواكير أعماله الأولى ، الأمر الذى جعله يستخدم هذه القوالب الجاهزة فى تشكيل عالمه واضعا نصب عينيه الاهتمام بالمقام الأول بمضمون هذه الأعمال بما يتلاءم مع ما يدور من هموم اجتماعية وثقافية واقتصادية . فمنذ روايته الأولى « حارة الطيب ١٩٦١ » وحتى محاولاته الطموحة لاستخدام الأساليب الحديثة فى الرواية عندما كتب « الأنثى فى مناورة ١٩٧٥ » و « الملعونة ١٩٧٦ » و « محاكمة فى منتصف الليل ١٩٧٦ » والقالب الروائى عند محمد جلال لم يخرج عن التيارات الواقعية بأشكالها المتعددة وأساليبها المعروفة ، حتى عندما استخدم تيار الشعور فى أعماله المتقدمة نجده يعود مرة أخرى إلى نفس المنابع الأولى فى الواقعية .

والمطلع على آخر الأعمال الروائية لمحمد جلال وهى رواية « فرط الرمان » يجد أن محمد جلال قد استخدم نفس القالب الواقعى فى العزف على نفس اللحن الذى بدأ به رحلته الروائية منذ ما يقرب من خمسة وعشرين عاما . وهو التصدى لمحور الصراع بين الخير والشر والبحث عن المدينة الفاضلة وسط عوامل القهر والتسلط ، مستخدما فى ذلك مجموعة من الشخصيات تمثل كلها عنصر البطولة فى تحريك الحدث وتنميته . وهى سمة عرف بها محمد جلال فى جميع أعماله الروائية . اذ أنه يجمع

جميع شخوص رواياته فى الشخصية الواحدة المحورية التى يتحرك من خلالها الحدث والتى تعبر عن ذات المضمون الذى يريد التعبير عنه ، وقد رأى محمد جلال أن هذا الأسلوب الأمثل لعرض نسيج مثل هذا النوع من القص . حتى عندما أصدر روايته الأخيرة « فرط الرمان » والتى تعتبر تكثيفا وتأصيلا لمشوار الرواية عنده شكلا ومضمونا . فهى علاوة على ما تجسد من شخصيات معبرة تواجدت انماط منها فى أعماله السابقة مؤصلة نفس الصيغة التعبيرية عنده ، وعلاوة على القضايا الانسانية التى تضمنتها هذه الرواية بدلالاتها ورموزها التى تواجد أيضا الكثير منها فى أعماله السابقة ، نجد أن رواية « فرط الرمان » تحدد صراحة ملامح العالم الروائى عند محمد جلال ، بحيث أننا نجد أن بصمات أعماله السابقة تظهر بوضوح شديد فى نسيج هذه الرواية ، كما نجد أن ظلال الحدث فى أعماله السابقة يطل بالحاح فى صلب أحداثها . فقد أحتفى محمد جلال الشخصيات المفجرة للصراعات الممتلئة بالآمال التى تعبر عن نفسها بتلقائية وعفوية والتى تجسد فى معظمها روح الشارع المصرى ببساطته ومصريته وهمومه وفضلياه الانسانية ، والتى كثيرا ما تتصدى لعوامل الشر أينما وجد وإينما حل . نجد ذلك واضحا فى رواية « فرط الرمان » « شخصية أدهم وكروانة ، وحبيبة ، وخميس) . كذلك احتفى محمد جلال بإبراز عنصر المكان الذى احتل جانبا مهما له دلالته وله أبعاده التى لا تنفصل عن باقى محاور الرواية (حارة الحلوانى ـ الوكالة ـ القاعة الذهبية ـ حديقة الزهور بامستردام) . كذلك احتفى محمد جلال بهذا

الحشد من الأحداث التفصيلية التى استخدمها من خلال أربعة أجزاء هى كل أقسام الرواية . والتى حاول فيها أن يحدث نوعا من الامتداد فى الحدث على غرار ما فعله فى ثلاثيته « الكهف ــ الوهم ــ الحب » وان كان هذا الشكل يحتاج إلى مساحة زمنية أكثر مما استخدم فى « فرط الرمان » الا أننا نجد فى هذه الرواية أن تقسيم الشكل به من ملامح هذه الثلاثية تشابها وان بدا واضحا الا أنه كان يحتاج إلى حدث ممتد أكثر من ذلك خاصة بعد تنامى الحدث مرة أخرى بزواج أدهم وكروانة فى نهاية الرواية وتحويلها الصحراء إلى مدينة فاضلة حقيقية .

ولعلنا لو التمسنا بعض أوجه التشابه والتطابق بين ملامح الشخصية الروائية فى رواية « فرط الرمان » والملامح التى ظهرت فى أعمال محمد جلال السابقة سواء كانت هذه الشخصية شخصيات بعينها أو محاور الحدث أو المكان أو الدلالات أو الشكل الفنى أو القضايا الانسانية المحملة داخل بنية الرواية . نستطيع أن نحدد بوضوح مدى تطور هذه الشخصية بعد رحلة ابداعية متميزة تنقل خلالها محمد جلال بين مراحل مختلفة من القص صنفت نقديا فى جميع مراحلها بالمرحلة الواقعية التى تقوم بدايات الرحلة بعد صدور رواية « حارة الطيب ١٩٦١ » ثم الواقعية الاشتراكية التى تقوم على أساس مظاهر الاحتجاج والتمرد فى روايات « الرصيف ١٩٦٢ ، القضبان ١٩٦٥ ، الكهف ١٩٦٧ ، الوهم ١٩٦٩ » ثم المرحلة التعبيرية وهى مرحلة استخدام تيار الشعور فى روايات « الأنثى فى مناورة ١٩٧٠ ، الملعونة ١٩٧٢ ، محاكمة فى

منتصف الليل ١٩٧٦ ، الحب ١٩٧١ » ثم مرحلة الواقعية النقدية فى روايات « حب فى كوبنهاجن ١٩٧٥ ، قهوة الماوردى ١٩٧٦ ، عطفة خوخة ١٩٨٠ » ثم مرحلة استخدام الأسطورة فى رواية « لعبة القرية ١٩٨٠ » ثم المرحلة الأخيرة التى ظهر فيها زخم هذه المراحل جميعها فى رواية « فرط الرمان ١٩٨٦ » .

فنى رواية « حارة الطيب » نجد أن الصراع الدرامى بين شخصيتى رفعت وشيرين فى الاستحواذ على الورقة الرابحة الرمز (سوسن) والورقة الرابحة الدلالة (مسرحية ثورة العمالقة) هو الذى جسد هذا الالتقاء بين أهالى حارة الطيب الذين يمثلون حلقة مترابطة غنية بقيمها ومبادئها ، وقد تكررت هذه الدلالة فى كثير من روايات محمد جلال بعد ذلك . وفى رواية « الرصيف » نجد أن نفس الصراع بين شخوص الرواية كان هو الآخر من أجل الاستحواذ على عالم « المعلمة حلوة » ومحاولة بث العدالة داخل هذا العالم المتميز وهو معنى آخر من معانى اليوتوبيا التى جسدها محمد جلال فى صلب عالمه الروائى من خلال « شخصية السنى وعكاشة ولواحظ والمعلمة حلوة » . وفى رواية « القضبان » يفجر الصراع الدرامى بين الشخصيات الوصولية « أحمد بك » والشخصيات الرامزة لمنطلق الحق « عبد الستار أفندى » الرافض المتمرد لخطف ابنته ، يفجر هذا الصراع البركان الكامن فى نفوس طبقة من المثقفين الذين يتعاونون لوأد مظاهر العفن والفساد من القرية ، ويحاولون بناء مدينتهم الفاضلة على أنقاض الأرض التى كان يجوس فيها المستعمر وأذنابه بقطارهم المحمل بأشكال الذل والعبودية .

وفى روايات « الكهف ، الوهم ، الحب » وهى الثلاثية التى صاغها محمد جلال والذى استمر الصراع الدرامى فيها بين شخصيات نمطية بدأت أثناء مراحل الدراسة الجامعية وأثناء مرحلة النضال السياسى وتسلط القصر والبوليس السياسى على الحياة الجامعية ، وحتى مرحلة الحياة العملية بمعاناتها وهمومها ومصلحها التى تتعرض لها شخوصها . وقد امتد الحدث الروائى لهذه الثلاثية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وانتهى بعد صدور قوانين يوليو الاشتراكية . وتعد هذه الثلاثية فى حد ذاتها عالماً زاخراً بالأحداث والصراعات تجاوز فيه محمد جلال التفصيل إلى الانفعالات النفسية للشخصيات من خلال التطور الذى طرأ على هذه الشخصيات شكلا ومضمونا من مرحلة المراهقة إلى مرحلة النضج والوعى الكامل .

كل هذه الصراعات نجدها تبرز بإلحاح خلال الحدث الرئيسى فى رواية « فرط الرمان » من خلال شخصية عشرى الذى يريد الاستحواذ على عالم المعلم الحلوانى المتمثل فى ابنته حبيبة الأثيرة لديه وفى منزل الحلوانى وحارة الحلوانى وكل مابناه الحلوانى فى حياته الخاصة القاعة الذهبية التى ترمز إلى جوهر هذا البناء الكبير والذى تمثل بالنسبة للحلوانى كل أبعاد شخصيته ، ولكنه يصطدم بالشخصيات بالخيرة فى هذا الصراع «شخصية أدهم وخميس» ، وتظهر سمات هذا الصراع منذ اللحظة الأولى لاستهلال الرواية حينما دهس الحلوانى بسيارته الحمامة الوديعة الرامز للشخصية النمطية المتواجدة فى الحارة المصرية والتى يطلقون عليها « فرط

الرمان » حيث أبرزت هذه الحادثة رد الفعل النفسى داخل شخصية أدهم الذى يرتبط ارتباطا عضويا بالحلوانى وبهوايته الأثيرة فى غية الحمام . كما نجد أن الصراع الدائر بين الحلوانى من جهة وبين أدهم فى الاستحواذ على كروانة أو فرط الرمان الجديدة هو الصراع الذى فجر مأساة شخصيتى أدهم والحلوانى معا ، حتى أن المعلم الحلوانى تقوقع داخل نفسه حينما تركته ابنته وسافرت إلى أوروبا .. كذلك هجرة أدهم إلى أمستردام بحثا عن مفتاح جديد لعالمه الرومانسى الحالم .

فمنطق الصراع فى « حارة الطيب ، والصيف و القضبان و الكهف والوهم و الحب » نجدها واضحة جلية فى « فرط الرمان » من خلال الشخصيات التى تمثل الجانب المضئ فى مواجهة الشخصيات التى تمثل الجانب المظلم من أجل الوصول إلى صلب القضية الأساسية وهى الحق والخير والجمال .

وفى رواية « الأنثى فى مناورة التى صدرت عام ١٩٧٠ » والتى تمثل الانعطافة الحقيقية فى عالم الرواية لدى محمد جلال إذ أنه انتقل بهذه الرواية من مرحلة الواقعية والواقعية الاشتراكية التى تنسمها فى أعماله الأولى « حارة الطيب » « القضبان » « الرصيف » « الوهم » « الكهف » إلى مرحلة أخرى متميزة استخدم فيها محمد جلال فى إدارة هذا العمل وبعض الأعمال التى تلته أدوات جديدة وتكنيكاً ينبع من صلب اللغة بأبعادها المختلفة من شاعرية وملمس لفظى متميز وزمن نفسى يحمل كثيراً من الدلالات . كما أن الشخصيات التى استخدمها وضع فيها عنصر

القلق والتمرد . نجد ذلك فى شخصية « سهى » حيث تتجمع فى دائرة وعيها نذر كثيرة تتأرجح بين منعطفات داخلية ما بين النرجسية وأحلام العذارى والرغبة فى التدمير والانتقام تتجمع كلها لتلائم هذه المناورة التى تزمع هذه الشخصية احداثها مع حبيبها « تامر » الشخصية الرمزية التى تعبر عن ثقل التقاليد على حياتنا والمحاولة الدءوب للهروب منها ثم حين تكتشف أنها خرجت عن المألوف الذى كان يستعبدها تحاول احداث مناورة جديدة على مستوى الواقع الخارجى للعودة مرة أخرى إلى الطبيعة الخاصة بها لكن الوقت يكون قد مضى وانتهى العمر وأصبح الانتماء إلى اللحظة ضرباً من المستحيل . وهذا ماحدث لـ « سهى » الشخصية المحورية فى الأنثى فى مناورة فهى حين فاقت من صدمة مناورتها وأرادت احداث نوع من التوازن مع نفسها كان كل شئ قد انتهى .

وفى رواية « فرط الرمان » نجد أن الحلوانى قد حاول احداث مثل هذه المناورة كذلك حاولها عشرى ولكن كان كل شئ قد انتهى بالنسبة لكل منهما فقد سجن الحلوانى جزاء تحريضه على قتل خميس وقتل عشرى جزاء قتله لنفس الشخصية .

وفى رواية « الملعونة التى صدرت عام ١٩٧٢ » والتى تعتبر امتداداً عضوياً لرواية « الأنثى فى مناورة » نجد أن الصراع النفسى هو الذى يجسد الحدث فى هاتين الروايتين وأن محور الحدث فيهما لم يخرج عن المضمون العام الذى توخاه محمد جلال فى معظم رواياته والذى تغير هنا هو الشكل التعبيرى والبناء الفنى فقط وكما يقول الدكتور سمير سرحان فى

دراسته عن محمد جلال والرواية المصرية والتى تضمنتها رواية الملعونة :

« وكلتا الروايتين تصوران جماع الخبرة والانسانية لشخصية واحدة . أن الحدث فى الروايتين ، حدث نفسى أساساً يتم فى ليلة واحدة من حياة سهى بطلة الأنثى فى مناورة وغالية بطلة الملعونة ، ومن خلال هذه الليلة تتجمع الخبرات الماضية التى تمر بها الشخصية الرئيسية من تجربة حب الذى يصطدم بالخيانة دون ترتيب منطق للأحداث وإنما يرد المشهد أو اللحظة إلى عقل الشخصية بحسب أهميته النفسية فى تكوين الحدث العام وليس بحسب ترتبه على حدث سابق » .

وقد انعكس هذا الاستخدام الذى عبر عنه محمد جلال فى رواياته التعبيرية التى ظهرت منذ أوائل السبعينات « الأنثى فى مناورة ، الملعونة ، محاكمة فى منتصف الليل » فى رواية « فرط الرمان » من خلال هذه المونولوجات الداخلية التى ظهرت داخل الشخصيات لتجسد واقعها النفسى والاجتماعى خاصة شخصية عشرى وأدهم وخميس والحلوانى وكروانة .

وفى رواية « حب فى كوبنهاجن التى صدرت عام ١٩٧٥ » يصور محمد جلال منطق الصدام بين الشرق والغرب والصراع بين شخصيات نمطية وافدة من الشرق بعاداتها وتقاليدها وتراثها وبين شخصيات نمطية أخرى متحررة تمثل روح الغرب بعريه وتهرئه . وقد ظهرت فى هذه الرواية تأثيرات الحكيم فى « عصفور من الشرق » والطيب صالح فى « موسم الهجرة إلى الشمال » وفتحى غانم فى « الساخن والبارد » وسهيل

ادريس فى معظم رواياته التى تصور منطق هذا الصراع . ويظهر تأثير هذه الرواية على رواية « فرط الرمان » من خلال نفس الشخصيات المتشابهة فى الفعل والأحداث ، وهو جزء انتقل به محمد جلال من رواية « حب فى كوبنهاجن » إلى الجزء الثانى من رواية « فرط الرمان » حيث بدا أدهم كأنه شخصية شريف أحد أبطال الرواية الأولى والذى يصطدم بواقع الحياة الغربية بعريها وعاداتها المتحررة ولكن الجزء المغاير فى رواية فرط الرمان أن محمد جلال قد أضاء من الحياة الغربية الشكل دون الجوهر النفسى حيث استدعى الشخصية الغربية التى تعبر عن الجانب الخير التى رافقت أدهم وعلمته كيف يقرأ اللوحة وكيف يزين المنزل بالزهور وكيف يتعامل مع عناصر الخير والجمال فى الطبيعة والنفس البشرية . وهو ما حاول محمد جلال بلورته فى نهاية الرواية حين تزوج أدهم وكروانة (فرط الرمان) ونزحا إلى الصحراء ليزرعا فيها الزهور النادرة والدفء والحب .

وفى رواية « محاكمة فى منتصف الليل التى صدرت عام ١٩٧٦ » والتى تعبر عن هذه القيود النفسية التى يرزح تحت وطأتها « وفيق » بعد أن خرج من السجن الذى لم يعرف سبباً وجيهاً لدخوله دائرته المغلقة . ومكوثه فيه خمس سنوات ، وتتجسد هذه القيود النفسية من خلال ممارسته حياته العادية مع زوجته وكلبه الأسود وابنه . وكما يقول أيضاً الدكتور سمير سرحان عن هذه الرواية : « فمنذ العام الأول فى السجن زرعوا الشكوك فى ذاته ، وراح نبتها يكبر يوماً بعد يوم ، جاءت

« فتحية » لزيارته فلم يستطع أن يقول لها شيئاً ، كان مكبلاً من الداخل والخارج ، كانت قيود أعماقه أثقل من قيود يديه ورجليه وعندما ذهب إلى مرسمه بالحسين وجد كل شئ هناك ينكره ويدير له ظهره حتى لوحاته التى مزج ألوانها بعرقه ودمه ، حتى الجدران أنكرته . الوحيدة التى لم تنكره كانت دولت الفتاة الفقيرة التى كان يتخذها موديلاً للوحاته » .

نجد نفس القيود ونفس التيمة تتواحد أيضاً فى رواية « فرط الرمان » فى شخصية « الحلوانى » الذى كان ملء العين فى حارة الحلوانى بعد أن تركته ابنته إلى أوربا نجده قد أصبح أسير قلقه وأسير قيوده النفسية . نفس المعاناة التى عاناها وفيق فى « محاكمة فى منتصف الليل » عاناها الحلوانى فى « فرط الرمان » .

وروايتا « قهوة المواردى وعطفة خوخة » هما الروايتان اللتان طلان بظلالهما الكثيفة على رواية « فرط الرمان » من ناحية الشخوص ومن ناحية المكان ومن ناحية الصراع الدرامى فيهما . (شخصية ابراهيم المواردى وشخصية فوزى عبدالباقى وشخصية الحلوانى) تكادان تتشابهان فى السمات والتسلط معاً ، وشخصية أحمد فى قهوة المواردى وحسن المصرى فى عطفة خوخة وأدهم فى فرط االرمان تكاد تنطق بنفس الكلمات حتى الشخصيات النسائية فى هذه الروايات زهرة ومسعدة وكروانة تكاد تتنفس بنفس الهواء . هذا من ناحية التناول أما من ناحية الصياغة ففى رواية فرط الرمان نجد أن أدوات القص الحديثة

تطل هى الأخرى بظلالها على الصيغة الروائية فى رواية فرط الرمان من ناحية اللغة الوامضة المقتصدة المكثفة ومن ناحية الألفاظ المموسقة المعبرة عن الحالة النفسية للشخصية .

أما رواية لعبة القرية فقد نجح محمد جلال فى أقلمة هذا المعمار الروائى وجمع فيه من تكوينات رواياته السابقة جوهر المضمون تماماً كما فعل فى فرط الرمان . وقد استحقت « لعبة القرية » بتميزها عما أصدره محمد جلال من إبداع روائى نسيجاً متفرداً فى عالمه والذى استخدم فيه عنصر الأسطورة التى جسدت نفس الصراع الذى توخاه فى جميع رواياته . وتعتبر عبر رواية « لعبةالقرية » هى الرواية قبل الأخيرة من رحلة الرواية عند محمد جلال والتى استدعى لها الشخصية الرمزية والشخصية الأسطورية وهو عالم يختلف كلية عن عالم فرط االرمان وعن باقى روايات محمد جلال .

المراجع

١ ـ **ببليوجرافيا الرواية المصرية منذ ظهورها عام ١٨٦٧ ـ ١٩٦٩ (مجلة** الكتاب ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر) العدد ٥٠ ـ يوليو ١٩٧٠ ص ٤٣ .

٢ ـ **ببليوجرافيا الرواية العربية ١٩٧٠ ـ ١٩٨٠ : د . صبرى حافظ (مجلة** فصول ـ العدد الثانى ـ المجلد الثانى ـ يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٢) ص ٣٢٠ .

٣ ـ **ببليوجرافيا الرواية العربية فى مصر : إعداد د . طه وادى (مجلة القصة** العدد ـ ٣١ ـ يناير ١٩٨٢) ص ٤٨ .

٤ ـ **فهرست للروايات العربية التى ظهرت فى مصر (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨ (دار المعارف ١٩٦٣) ص ٤٠٩ .**

٥ ـ دليل نقد الرواية العربية فى مصر ١٨٨٠ ـ ١٩٧٠ (مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر) د . أحمد إبراهيم الهوارى (دار المعارف ١٩٧٩ ـ ط ١) ص ٢٠٥ وما بعدها .

٦ـ الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية : د . مصرى عبد الحميد حنورة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩) ص ٣٥ .

٧ ـ محمد جلال والرواية المصرية : د . سمير سرحان (الملعونة) (دار الشعب ١٩٧٢) ص ١٢٥ .

٨ ـ حارة الطيب (دار الهنا للطباعة ١٩٦٢) ص ١٠٣ .

٩ ـ المصدر السابق ص ١٣٣ .

١٠ ـ ،، ،، ص ١٤٠ .

١١ ـ ،، ،، ص ١٧٣ .

١٢ ـ ،، ،، ص ٤٠ .

١٣ ـ ،، ،، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

١٤ ـ ،، ،، ص ١٤١ .

*حارة الطيب (دار الهنا للطباعة ١٩٦٢) ص ١٥٤ .

١٥ ـ الرصيف (دار الهنا للطباعة ١٩٦٢) ص ١٢١ .

١٦- المصدر السابق ص ٣٨ ، ٣٩ .

١٧ - ،، ،، ص ٢٩ .

١٨ - ،، ،، ص ٥٢ .

١٩ - القضبان (دار الهنا للطباعة ١٩٦٥) ص ١٦ ، ١٧ .

٢٠ - محمد جلال والرواية المصرية : د . سمير سرحان (الملعونة) (دار الشعب ١٩٧٢) ص ١٤٨ .

٢١ - قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ : د . نبيل راغب (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥) ص ١٢٩ .

٢٢ - محمد جلال والرواية المصرية : د . سمير سرحان (رواية الملعونة - دار الشعب ١٩٧٢) ص ١٥٣ .

٢٣ - الكهف (دار الهنا للطباعة ١٩٦٥) ص ١١٨ .

٢٤ - المصدر السابق ص ١٤٠ .

٢٥ - الوهم (دار الهنا للطباعة ١٩٦٩) ص ١٨٨ .

٢٦ - المصدر السابق ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

٢٧ - الحب (دار الحرية للنشر ١٩٧٠) ص ٤ .

٢٨ - المصدر السابق ص ٣٥

٢٩ـ ،، ،، ص ٣٣ .

٣٠ـ الأنثى فى مناورة (دار الحرية للنشر ١٩٧٠) ص ١٣ .

٣١ـ المصدر السابق ص ٢٠ .

٣٢ـ ،، ،، ص ٢٠ .

٣٣ـ ،، ،، ص ٣٩ .

٣٤ـ ،، ،، ص ٤٦ .

٣٥ـ ،، ،، ص ٥٩ .

٣٦ـ ،، ،، ص ٧١ .

٣٧ـ ،، ،، ص ٨٥ .

٣٨ـ محمد جلال والرواية المصرية : د . سمير سرحان (رواية الملعونة . دار الشعب ١٩٧٢) ص ١٥٦ وما بعدها .

٣٩ـ حب فى كوبنهاجن (دار الحرية للنشر ١٩٧٥) ص ٢٧ (مجلة الكتاب ـ العدد ١٩٤٠ ـ مايو ١٩٧٧) ص ١٢٧ .

٤٠ـ حب فى كوبنهاجن (دار الحرية للنشر ١٩٧٥) ص ٢٧ .

٤١ـ البحث عن الوجه الضائع فى رواية حب فى كوبنهاجن : محمود حنفى كساب (مجلة الكتاب ـ العدد ٢١٨ / ٢١٩ ـ يونيو / يوليو ١٩٧٩) ص ٩٦ .

٤٢ ـ حب فى كوبنهاجن (دار الحرية للنشر ١٩٧٥) ص ٣٦ .

٤٣ ـ محاكمة فى منتصف الليل (دراسة د . سمير سرحان) « دار الحرية للنشر ١٩٧٦ » ص ١٢٦ .

٤٤ ـ محاكمة فى منتصف الليل (دار الحرية للنشر ١٩٧٦) ص ٧ .

٤٥ ـ المصدر السابق ص ٨ .

٤٦ ـ ،، ،، ص ١٠ .

٤٧ ـ الجريمة فى محاكمة فى منتصف الليل : عبدالمنعم الجداوى (مجلة الدوحة ـ العدد ٣٤ ـ أكتوبر ١٩٧٨) ص ١١٤ .

٤٨ ـ محاكمة فى منتصف الليل (دار الحرية للنشر ١٩٧٦) ص ٥١ .

٤٩ ـ محاكمة فى منتصف الليل (دراسة د . سمير سرحان) دار الحرية ١٩٧٦ ص ١٣٢ .

٥٠ ـ الجريمة فى منتصف الليل : عبدالمنعم الجداوى (مجلة الدوحة ـ العدد ٣٤ ـ أكتوبر ١٩٧٦ ـ ص ١٣٢ .

٥١ ـ قهوة الماوردى (دار روزاليوسف ١٩٧٨) ص ٨١ .

٥٢ ـ المصدر السابق ص ٥٧ .

٥٣ ـ ،، ،، ص ١٢ .

٥٤ـ ،، ،، ص٣٦

٥٥ـ ،، ،، ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

٥٦ـ ،، ،، ص ١٢٢ .

٥٧ـ ،، ،، ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

٥٨ـ ،، ،، ص ٢١٩ ، ٢٢٠ .

٥٩ـ ،، ،، ص ١٨٩ .

٦٠ـ عطفة خوخة (كتاب اليوم ـ العدد ١٧٦ ـ نوفمبر ١٩٨٠) ص ١٠٧ ، ١٠٩ .

٦١ـ ،، ،، ص ٦٧ ، ٦٨ .

٦٢ـ لعبة القرية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠) ص ١٨٣ .

٦٣ـ التفسير الأسطورى فى النقد الأدبى : د . سمير سرحان (مجلة فصول ـ العدد الثالث ـ الجزء الأول ـ إبريل ١٩٨١) ص ١٩٩ .

٦٤ـ لعبة القرية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠) ص ٣٩ .

٦٥ـ المصدر السابق ص ١٨٨ .

٦٦ـ ،، ،، ص ١٩٢ .

٦٧ ـ **أدباء العلاقات الخاصة يسيطرون على المناخ الأدبى** (**حوار سريع مع** الأستاذ محمد جلال) جريدة الجمهورية ـ الاثنين ٣ سبتمبر ١٩٨٤) ص ٩ .

٦٨ ـ ببليوجرافيا الرواية العربية فى مصر : د . طه وادى (مجلة القصة ـ العدد ٣١ ـ يناير ١٩٨٢) ص ٤٨ .

٦٩ ـ **ببليوجرافيا الرواية المصرية منذ ظهورها ١٨٦٧ ـ ١٩٦٩ : د . صبرى** حافظ (مجلة الكتاب العربى) (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر) العدد ٥٠ ـ يوليو ١٩٧٠ ـ ص ٤٣ .

٧٠ ـ بحر من الحب (دار مصر للطباعة ـ ط ٢) من مقدمة الأستاذ جلال العشرى ص ٦ .

٧١ ـ **المصدر السابق ص ٢٥ .**

٧٢ ـ ،، ،، ص ٧٢ .

٧٣ ـ ،، ،، ص ٣٠ .

٧٤ ـ ،، ،، ص ٥٥ .

٧٥ ـ ،، ،، ص ١١٠ .

٧٦ ـ ،، ،، ص ٣٣ .

٧٧ ـ **المصدر السابق ص ٣٣ .**

٧٨ـ ،، ،، ص ٤٠ .

٧٩ـ ،، ،، ص ٦٤ ، ٦٥ .

٨٠ـ ،، ،، ص ٨٤ ، ٨٥ .

٨١ـ ،، ،، ص ٨٨ .

٨٢ـ مختصر محاضرات حول نظرية الرواية : د . سهير القلماوى ـ القاهرة ١٩٧٣ ـ ص ٣٣ .

٨٣ـ حارة الطيب (دار الهنا للطباعة ١٩٦٢) ص ٨٨ .

٨٤ـ الرصيف ،، ،، ،، ١٩٦٢ ص ٣٢ .

٨٥ـ القضبان ،، ،، ،، ١٩٦٥ ص ١٨ .

٨٦ـ الكهف ،، ،، ،، ١٩٦٧ ص ٧٦ .

٨٧ـ الوهم ،، ،، ،، ١٩٦٩ ص ٨٠ .

٨٨ـ الحب (دار الحرية للنشر ١٩٧٢) ص ١٥٣ .

٨٩ـ الأنثى فى مناورة (دار الحرية للنشر ١٩٧٠) ص ٤١ .

٩٠ـ الملعونة (دار الشعب ١٩٧٢) ص ٢٣ .

٩١ـ محاكمة فى منتصف الليل (دار الحرية للنشر ١٩٧٦) ص ١١٤ .

٩٢ ـ حب فى كوبنهاجن (دار الحرية للنشر ١٩٧٥) ص ٥٢ .

٩٣ ـ عطفة خوخة (كتاب اليوم ـ العدد ١٧٦ ـ نوفمبر ١٩٨٠) ص ٥٩ .

٩٤ ـ قهوة المواردى (دار روزاليوسف ١٩٧٨) ص ١٣٠ ، ١٣١ .

٩٥ ـ لعبة القرية (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٠ .. ص ١١١ .

٩٦ ـ الوهم (دار الهنا للطباعة ١٩٦٩) ص ١٣١ ، ١٣٢ .

٩٧ ـ محاكمة فى منتصف الليل (دار الحرية للنشر ١٩٧٦) ص ٨٣ .

٩٨ ـ قهوة المواردى (دار روزاليوسف ١٩٨٠) ص ٢٠٢ .

٩٩ ـ لعبة القرية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠) ص ٦٠ ، ٦١ .

١٠٠ ـ صورة المرأة فى الرواية المعاصرة : د . طه وادى (دار المعارف ـ ط ٢ ١٩٨٠) ص ٢٢٩ .

١٠١ ـ مختارات من النقد الأدبى المعاصر : د . رشاد رشدى ص ١٣٣ .

١٠٢ ـ دراسات فى الواقعية الأوروبية : جورج لوكاتش ترجمة أمير اسكندر (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٢) ص ١٢ .

١٠٣ ـ حارة الطيب (دار الهنا للطباعة ١٩٦٢) ص ١٣٤ .

١٠٤ ـ دراسات فى الواقعية الأوروبية : جورج لوكاتش (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٢) ص ٣٦ .

١٠٥ ـ قهوة المواردى (دار روزاليوسف ١٩٧٨) ص ٨٢ .

١٠٦ ـ البحث عن الوجه الضائع فى حب فى كوبنهاجن : محمود حنفى كساب
(مجلة الكاتب ـ العدد ٢١٨ / ٢١٩ يونيو / يوليو ١٩٧٩) ص ٩٣ .

١٠٧ ـ حب فى كوبنهاجن (دار الحرية للنشر ١٩٧٥) ص ١١٨ .

١٠٨ ـ المصدر السابق ص ١١٨ ، ١١٩ .

١٠٩ ـ عطفة خوخة (كتاب اليوم ـ العدد ١٧٦ ـ نوفمبر ١٩٨٠) ص ٣٥ .

فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٤٣٥٩/١٩٨٨

ISBN ٩٧٧ _ ٠١ _ ١٨٢٢ _ ٢